

Juarez Bergmann Filho

**A análise e a criação de literatura musical como ferramentas da
metodologia contemporânea do ensino do violino em sua fase
inicial de aprendizado.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Curso de Pós-Graduação em Música, do Departamento de Artes, do Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador:

Prof. Dr. Maurício Dottori

Curitiba

2010

RESUMO

O presente trabalho discute questões sobre cultura, prática e a didática de diferentes abordagens da técnica violinística a partir dos exercícios mais básicos da iniciação ao instrumento. Para tanto, sugere-se uma análise sob algumas perspectivas. Primeiramente abordaremos questões históricas do violino, como suas origens, escolas de construção e evolução da técnica do instrumento. Depois mostraremos um modelo teórico de análise pedagógica de um aluno, sob o ponto de vista de vários elementos da técnica do instrumento, como na didática do professor Paulo Bosísio que se baseia em conceitos de Carl Flesch e Max Rostal. O intuito desta análise é proporcionar recursos eficientes de detecção e isolamento de possíveis problemas que um aluno possa apresentar.

Em seguida proporemos uma análise comparativa de alguns métodos de iniciação ao violino conhecidos, tanto os voltados para o ensino individual quanto para o ensino coletivo. Esta análise procurará demonstrar que existe uma “linha guia” que permeia todos os métodos selecionados, que é baseada em conceitos técnicos de execução do violino, os quais norteiam e embasam a criação dos referidos métodos e servem como pilares do desenvolvimento da técnica violinística.

Por último, partindo dos resultados da análise acima citada e da detecção da “linha guia”, pretendemos criar diretrizes que servirão de parâmetros para a composição de qualquer exercício complementar do instrumento.

Este trabalho é voltado para professores do violino, assim como para qualquer executante ou compositor que queiram entender o processo inicial de

aprendizagem de um instrumento, assim como a criação de uma metodologia, na ótica da técnica específica do violino.

Os resultados aqui apresentados abrangem uma pequena parte do aprendizado do violino e podem servir de ponto de partida para futuras análises.

ABSTRACT

The following work discusses matters about the culture, practice and the teaching of different approaches in the violin technique since the most basic exercises in the early stage of violin learning. For such, here is suggested a study under a few perspectives. First of all, we'll approach historical questions about the violin, like its origins, the early construction schools and the evolution of its technique. Then, we'll show a model of a pedagogical analysis of a pupil, under the optics of several technical elements of the instrument, as applied in the teachings of the Brazilian violinist Paulo Bosísio, which are based on the works and concepts of Carl Flesch and Max Rostal. The idea is to provide efficient resources of detection, isolation and correction of a problem that a pupil eventually could present.

Following, we'll propose a comparative analysis of a few known violin methods. These study will try to show that a "guide line" permeates all of the violin methods. The "guide line" is based in common technical concepts, which are the pillars of the construction of the violin technique as well as the creation of the entire methods as such.

At last, using the results of that analysis and the detection of the guide line, we intend to create technical rules that will serve as parameters for complementary musical compositions for the instrument.

This work is aimed for the violin teacher, as well as any violin performer or composer who wishes to understand the early process of violin learning and teaching, and to understand how to create a methodological approach under the specific optics of the violin technique.

The results here presented, are but a small part of the violin learning process, and may serve as a starting point for further works.

CONTEÚDO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I.....	18
1.1. Os Ancestrais do Violino.....	19
1.2. Os antigos violinos.....	28
1.3. As Escolas de Construção do Século XVI e XVII.....	32
1.3.1. As três principais escolas de Luteria.....	40
1.4. Diferentes tipos de arcos	43
CAPÍTULO II.....	50
2.1. A Linha Flesch – Rostal – Bosísio	51
2.1.1. Carl Flesch.....	51
2.1.2. Max Rostal.....	53
2.1.3. Paulo Bosísio	54
2.2. A Construção da Técnica Violinística Segundo Carl Flesch.....	55
2.2.1. Técnica Geral.....	56
2.2.2. Técnica Aplicada.....	56
2.2.3. Concepção Artística	57
2.2.4. Mecânica	58
2.2.5. Escalas.....	58
2.2.6. Estudos.....	59
2.2.7. Repertório	61
2.3. Análise e Avaliação Pedagógica de um Violinista.....	63

2.3.1. Plano Artístico – Intelectual	67
2.3.2. Plano Instrumental	68
CAPÍTULO III	81
2.4. Análise dos Métodos de Inicialização.	82
2.4.1. A Escolha dos Métodos.....	83
2.4.2. Shinichi Suzuki.....	84
2.4.3. Nicolas Laoureux	85
2.4.4. Christian Heinrich Hohmann	86
2.4.5. Maia Bang.....	87
2.5. Corda solta sem mudança de cordas.....	88
2.5.1. S. Suzuki.	88
2.5.2. N. Laoureux.....	90
2.5.3. C.H. Hohmann.....	91
2.5.4. M. Bang.....	92
2.5.5. Comparações.....	93
2.6. Cordas soltas com mudança de cordas.	96
2.6.1. S. Suzuki.	96
2.6.2. N. Laoureux.....	97
2.6.3. C.H. Hohmann.....	98
2.6.4. M. Bang.....	98
2.6.5. Comparações.....	99
2.7. Colocação do Primeiro Dedo.	102
2.7.1. S. Suzuki	102

2.7.2.	N. Laoureux.....	103
2.7.3.	C.H. Hohmann.....	104
2.7.4.	M. Bang.....	105
2.7.5.	Comparações.....	106
2.8.	Colocação dos Demais Dedos.....	108
2.8.1.	S. Suzuki.....	108
2.8.2.	N. Laoureux.....	110
2.8.3.	C.H. Hohmann.....	113
2.8.4.	M. Bang.....	114
2.8.5.	Comparações.....	117
CAPÍTULO IV		119
2.9.	Composições.....	120
CONSIDERAÇÕES FINAIS		127
REFERÊNCIAS.....		133

ROL DA FIGURAS

Figura 1 – Ravanastron.....	21
Figura 2 – Rebab Árabe	22
Figura 3 - Crouth.....	22
Figura 4 - Rabeca.....	23
Figura 5 – Lira da braccio de Marco Ternovec	26
Figura 6 – Os Ancestrais do Violino	27
Figura 7 – La Madonna Degli Aranci – 1530.....	28
Figura 8 – Detalhe de Afresco	28
Figura 9 – Andrea Amati – 1566 – Carlos IX.....	30
Figura 10 – Vanitas stilleven met de Doornuittrekker	32
Figura 11 – Detalhe de Amor Vincit Omnia	33
Figura 12 – Entalhe das “f”s	37
Figura 13 – Stradivari "Betts" 1704.....	39
Figura 14 – A Escola de Cremona.....	41
Figura 15 – A Escola de Brescia.....	42
Figura 16 – A Escola do Tirol	42
Figura 17 – Arcos diversos	43
Figura 18 – Arcadas no estilo italiano segundo Schroeder.....	45
Figura 19 – Arcadas no estilo francês segundo Schroeder	45
Figura 20 – Arcos de Violino	49
Figura 21 – Schradieck – Exercícios 1 e 2	58
Figura 22 – Escalas em Dó Maior segundo Flesch.....	59
Figura 23 – Escalas em Dó Maior segundo Galamian e Neumann.....	59
Figura 24 – Estudo–capricho nº4 para dois violinos	60
Figura 25 – Exemplo de repertório – Fantasia Escocesa, op.46 de Max Bruch ...	61
Figura 26 – Tabela de Avaliação Pedagógica segundo Paulo Bosísio	65

Figura 27 – Exercício 1 Suzuki	88
Figura 28 – Exercício 1 Laoureux.....	90
Figura 29 – Exercício 1 Hohmann.....	91
Figura 30 – Exercício 1 Maia Bang.....	92
Figura 31 – Maia Bang – Guia para a utilização	95
Figura 32 – Suzuki – Mudança de corda	96
Figura 33 – Laoureux – Mudança de corda	97
Figura 34 – Hohmann – Mudança de corda.....	98
Figura 35 – Maia Bang – Mudança de corda.....	98
Figura 36 - Maia Bang – Composição Marching to School.....	101
Figura 37 – Suzuki – Exercício de colocação de dedos	102
Figura 38 – Laoureux – Exercício de colocação do primeiro dedo	103
Figura 39 – Hohmann – Exercício de colocação dos dedos	104
Figura 40 – Maia Bang – Exercício de colocação do primeiro dedo.....	105
Figura 41 – Colocação de dedos por Suzuki – 1–2–3.....	108
Figura 42 – Colocação de dedos Suzuki 3–2–1	109
Figura 43 – Colocação de dedos Laoureux	110
Figura 44 – Colocação de dedos Laoureux – 1–2–3.....	111
Figura 45 – Colocação de dedos Laoureux – 1–2–3–4	112
Figura 46 – Colocação de dedos Hohmann	113
Figura 47 – Colocação de dedos Bang – 1–2	114
Figura 48– Colocação de dedos Bang – 1–2 –3.....	115
Figura 49– Colocação de dedos Bang – 1–2 –3–4.....	116
Figura 50 – Composição em pizzicatos	121
Figura 51 - Composição em Cordas Soltas.....	122
Figura 52 - Composição para o 1º dedo.....	124
Figura 53 - Composição para digitação dos dedos 1 - 2 e 3.....	126

INTRODUÇÃO

“Toda boa orientação instrumental está baseada em profundo espírito analítico, disposição de pesquisa e senso crítico apurado. Não devem existir dogmas. A técnica estará sempre em processo de desenvolvimento, que poderá ter suas fontes de diversas naturezas. Por esta razão é perigoso escrever algo sobre técnica violinística ou violística, pois pode em algum tempo, por mais moderno que seja, tornar-se obsoleto”

Paulo Bosísio¹

¹ Paulo Bosísio, *Apostila sobre Técnica do Violino* (Rio de Janeiro, 1981), 1.

A presente dissertação surgiu de uma reflexão sobre a maneira como o violino é ensinado em nosso país. Várias questões aqui levantadas são frutos da experiência do autor deste texto com o violino ao longo de mais de 25 anos, primeiramente como estudante e posteriormente como violinista profissional e professor do instrumento. Muitas vezes pode haver uma carência de conhecimento dos aspectos essenciais da nossa formação, não somente relacionada à técnica de execução, mas também a elementos de uma cultura violinística mais ampla. Professores podem não possuir ferramentas suficientes de identificação das variadas características individuais de seus alunos, e assim ficam impossibilitados de criar e organizar uma metodologia de ensino direta e eficiente de isolamento e correção de problemas, independente do método que utilizam. A questão não seria o que ensinar, mas como ensinar, e também como formar violinistas no sentido mais amplo da palavra.

Como corrigir um problema se sequer sabemos como detectá-lo?

Um dos maiores desafios do pedagogo do violino, por se tratar de um instrumento extremamente difícil de ser executado², é direcionar o aluno e dar sentido aos exercícios iniciais necessários para que este comece a entender seu processo de aprendizagem, que é lento e rigoroso. O problema é que muitas vezes o próprio professor, talvez por inexperiência ou carência em sua formação, pode desconhecer tais propósitos.

O violinista Itzhak Perlman, em entrevista ao documentário *The Art of Violin – The Devil’s Instrument*,³ compara o tempo necessário para que um iniciante possa produzir um som “decente” do violino em relação a um iniciante do piano. O violinista precisa “criar” as notas musicais com a correta

² *The Art of Violin – The Devil’s Instrument*, DVD, Dir. Bruno Monsaingeon (NVC ARTS, 2001).

³ Idem.

colocação dos dedos da mão esquerda sobre as cordas, já no piano cada nota musical está pronta em forma de teclas brancas e pretas. Segundo Perlman,

(...)o problema realmente é a dificuldade de se tocar o violino; é muito, muito difícil! Você pode analisar a dificuldade pelo fato de: quanto tempo leva para um iniciante normal produzir um som decente do violino e quanto tempo leva para um iniciante normal produzir um som decente do piano? Não há comparação...⁴

Essa dificuldade também é apontada, no mesmo documentário, pela violinista Ida Haendel⁵, discípula do grande pedagogo do violino Carl Flesch – uma das referências centrais do presente trabalho –, que chega ao extremo de afirmar que a única forma de alguém aprender violino corretamente seria crescendo junto com o instrumento, ou seja, à medida que uma criança evolui biologicamente também desenvolve seu “toque” do violino.

Levando-se em conta que o aprendizado inicial do violino se desenvolve de maneira muito lenta, como afirmou Perlman, a dificuldade natural apresentada pelo instrumento pode ser um elemento de diminuição da motivação do aluno, já que este pode se sentir estagnado. Assim sendo, como motivar um iniciante, possivelmente uma criança, a estudar um instrumento tão difícil? De que maneira pode-se utilizar um processo de ensino eficiente e criar materiais de apoio que melhor se enquadrassem na realidade contemporânea, e na necessidade individual de cada aluno, fundamentado em uma proposta de ensino com bases científicas? E ainda, como complementar elementos

⁴ Idem.

⁵ Ida Haendel, *The Art of Violin – The Devil’s Instrument*, DVD, Dir. Bruno Monsaingeon (NVC ARTS, 2001).

específicos da técnica de execução violinística, nem sempre presentes nos métodos de ensino?

Tendo como base tais indagações, esse trabalho procura demonstrar considerações que julgamos ser de fundamental importância na formação de violinistas numa realidade contemporânea. Esta dissertação estará baseada em três campos distintos do conhecimento violinístico:

O histórico, o teórico e o prático.

O primeiro capítulo trata de questões históricas relacionadas ao violino, a origem do instrumento, seus predecessores e sua formação até o modelo atual. Também aborda as principais escolas de construção do violino e suas relações com o desenvolvimento e a expansão do instrumento por toda Europa nos séculos XVI e XVII. Por último, apresenta um breve histórico da relação da evolução do violino, construção e como este conjunto influenciou diretamente a maneira como a técnica de execução foi se desenvolvendo. É importante que conheçamos a história do violino assim como sua evolução, tanto em aspectos de sua construção quanto nas suas diversas técnicas de execução, para que possamos, assim, compreender melhor o instrumento com o qual nos relacionamos.

No segundo capítulo, discute-se questões teóricas de execução do violino, de como a técnica do instrumento é constituída, segundo as definições de Carl Flesch.⁶ Para o pedagogo húngaro⁷, o estudo do violino consiste na detecção, no isolamento e na correção de erros. Para tanto, são apresentados conceitos de como analisar pedagogicamente alunos de violino, segundo a

⁶ Carl Flesch, *The Art of Violin Playing - Livro 1* (Nova York: Carl Fischer, 1939).

⁷ Carl Flesch se identificava principalmente com a cultura alemã, em primeiro lugar, e também a francesa, por ter morado e estudado por vários anos naquele país. Como nasceu na parte austríaca do império Austro-Húngaro, sequer falava húngaro e sua língua materna era o alemão.

didática de Paulo Bosísio. O referencial teórico utilizado neste capítulo é fruto de uma coleção de anotações particulares de aulas individuais e coletivas ao longo de mais de uma década como aluno, assim como registros de *master-classes* e palestras proferidas pelo pedagogo brasileiro. O professor Paulo Bosísio é uma das maiores referências do ensino do instrumento no País⁸, há várias décadas dedica-se ao ensino do violino e difunde suas idéias, fortemente influenciadas por Max Rostal, seu professor na Europa e conseqüentemente por Carl Flesch, professor de Rostal. Neste capítulo veremos mais detalhadamente esta relação entre Flesch, Rostal e Bosísio.

No capítulo seguinte abordaremos questões práticas do instrumento, por meio de uma análise comparativa de alguns métodos de iniciação ao violino conhecidos, tanto os voltados para o ensino individual quanto para o ensino coletivo. Nesta análise procura-se demonstrar que existe uma estrutura básica comum, ou seja, uma espécie de “linha guia” que permeia todos os métodos selecionados, baseada em conceitos técnicos de execução do violino, os quais norteiam e embasam a construção dos métodos e servem como pilares do desenvolvimento gradativo da técnica violinística.

No último capítulo, utilizando as diretrizes apontadas pela linha guia, propõe-se a criação de exercícios básicos complementares, demonstrando na prática um processo de detecção, isolamento e correção na abordagem de questões técnicas do violino.

Pretendemos, assim, proporcionar ferramentas que ajudem a minimizar tais problemas, adequando conceitos históricos, teóricos e práticos à contemporaneidade dos pensamentos pedagógicos de uma formação sólida, ampla e completa segundo o professor brasileiro Paulo Bosísio.

⁸ Andrade, 111.

Também é o objetivo deste trabalho servir de referencial de pesquisa para o recém criado curso Superior de Tecnologia em Criação de Instrumentos Musicais – Luteria, da UFPR.

CAPÍTULO I

A História do Violino

1.1. Os Ancestrais do Violino.

Muito já foi escrito sobre a origem do violino, mas, apesar disso, todas as narrativas que abordam tal assunto ainda não passam de hipóteses, como apontam Pasquali e Principe no livro *El Violín, Manual de Cultura y Didáctica Violinística*.⁹ Dentre elas, a mais aceita entre pesquisadores é de que o violino, ao invés de ter sido inventado repentinamente por alguém, evoluiu a partir de remotos instrumentos de corda e arco da antiguidade até a sua forma atual, considerado por muitos, modelo perfeito de valores tanto acústicos quanto estéticos.

Em aproximadamente cinco séculos, desde a época da dinastia de construtores da família Amati no século XVI em Cremona, o violino praticamente não sofreu nenhuma alteração quanto à sua aparência e construção de seu corpo e voluta, segundo Sandys e Forster, já a partir dos Amati a construção do violino recebeu uma maior atenção aos detalhes, sendo tudo relacionado ao instrumento calculado segundo princípios científicos, assim proporcionando ao “novo” instrumento um poder e timbre sonoro inédito que ainda não foi superado. Ainda segundo os autores, muito já foi pesquisado e experimentado desde a mudança da forma e detalhes do instrumento, a utilização de materiais diversos, até a mudança da disposição das cordas, mas nada surtiu alguma melhora considerável e na maioria dos casos o efeito foi reverso.¹⁰

⁹ Giulio Pasquali e Remy Principe, *El Violín, Manual de Cultura y Didáctica Violinística* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977), 1.

¹⁰ William Sandys e Simon Forster, *History of the violin* (Londres: Lowe e Brydon, S/D), 90.

Alguns pequenos ajustes em determinadas partes de sua montagem, como na diferença de angulação do braço e tamanho da barra harmônica, foram feitos na transição do século XVIII para XIX, com o objetivo de adequar-se aos valores estéticos musicais da época. Esta mudança ocasionou um ganho na intensidade do volume sonoro do instrumento e uma mudança timbrística, com característica mais brilhante.

“o desejo de um som mais potente e brilhante, assim como de uma maior agilidade, levaram os construtores do fim do século XVII a aumentarem o braço do instrumento em 0,64 até 1,27cm para o total utilizado nos dias de hoje de 12,86–13,02cm e ainda o depuseram em uma angulação de 4º a 5º com o corpo do instrumento. Tais mudanças ofereceram um aumento na extensão de execução do registro do violino – já que o espelho também aumentou – e assim normalmente o instrumento precisou utilizar um cavalete mais alto, fino e com curvatura maior.”¹¹

Quando a evolução dos instrumentos da família do violino é tratada, esbarra-se na própria definição do que é um violino. Segundo Boyden¹², se considerarmos que violinos descendem apenas dos instrumentos de três ou quatro cordas friccionadas, por exemplo, eles seriam originados de instrumentos muito mais recentes do que se considerássemos que evoluíram a partir de instrumentos de arco com um número indiferente de cordas.

Partindo deste último significado, podemos traçar as relações entre os instrumentos antigos até o modelo de violino atual mais famoso e copiado¹³, o

¹¹ Robin Stowell, *The Early Violin and Viola: A Practical Guide* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 33.

¹² David Boyden, *The History of Violin Playing From Its Origins to 1761 – And Its Relationship to the Violin and Violin Music* (Oxford, Clarendon Press, 1965), 6.

¹³ Copiado no sentido de que serviu de referência de construção para os futuros *luthiers*. Não somente no sentido de cópia como uma falsificação – o que acontece algumas vezes.

Brian Harvey e Carla Shapreu, *Violin Fraud: Deception, Forgery, Theft and Lawsuits in England and America* (Oxford: Clarendon Press, 1997)

modelo clássico de Antonio Stradivari.¹⁴ Todos os instrumentos aqui citados possuem algumas características básicas comuns, como a existência de cravelhas, braço, caixa de ressonância e um cavalete, além, obviamente, das cordas e do arco. Existem algumas lacunas na história desses instrumentos que ainda estão por serem preenchidas. O instrumento mais antigo de corda e arco de que se tem registro é o *ravanastron*, (Figura 1) instrumento de origem indiana, supostamente criado pelo rei Ravana, da atual região do Ceilão. Este instrumento, que teria sido criado no ano de 5000 A.C. e continua a ser usado até os dias de hoje¹⁵, possui um braço longo com duas cordas, um pequeno



Figura 1 – Ravanastron

cavalete e um cilindro oco de madeira com uma das extremidades coberta por uma pele animal servindo assim como caixa de ressonância. Seu longo arco feito de bambu utiliza crina animal para tanger as cordas.¹⁶

Livros como os de Pasquali e Principe¹⁷, David Boyden¹⁸ e também George Hart¹⁹, Sandys e Forster²⁰ e Abele e Alwyn²¹, descrevem uma série de instrumentos diretamente relacionados com o *ravanastron*. São instrumentos muito parecidos em sua construção e achados em diversas partes do oriente, entre eles o *omerti* também da Índia, o *erhu*, ou *urh sien* da China, o *rjen* do Japão e o

kemangek da Pérsia.

¹⁴ Idem, 317.

¹⁵ Sandys e Forster, 9.

¹⁶ Hyacinth Abele e Geoffrey Alwyn, *The Violin And Its Story* (Londres: John Leng & Co, 1905), 3 – 5.

¹⁷ Pasquali e Principe, 1 – 19.

¹⁸ Boyden: “The History of Violin Playing...”, 6 – 30.

¹⁹ George Hart, *The Violin – Its Famous Makers and Their Imitators* (Londres: Dulau, 1875), 1 – 6.

²⁰ Sandys e Forster, 1 – 49.

²¹ Abele e Alwyn, 1 – 30.

Segundo Pasquali e Principe²², no século VIII, com a invasão dos Mouros na Espanha, a *rebab* árabe (Figura 2) foi introduzida na Europa. Já Sandys e Forster²³ assinalam que o instrumento chegou até a Europa por meio das Cruzadas. A *rebab* árabe era um instrumento de cordas e arco com caixa de ressonância em forma trapezoidal, possuía de uma a três cordas dependendo do seu uso, que variava entre a música puramente instrumental ou acompanhando vozes humanas.

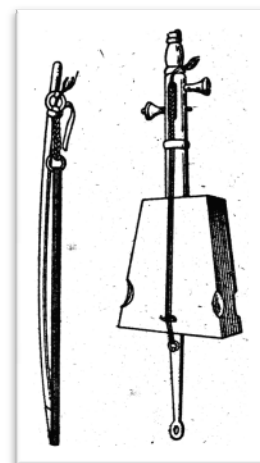


Figura 2 – Rebab Árabe

Neste momento fecha-se a parte dos instrumentos orientais, definidos por Pasquali e Principe²⁴ e dá-se início às origens dos instrumentos setentrionais, ou europeus. Deve-se lembrar que a origem de vários instrumentos aqui listados ainda não está totalmente esclarecida, são citados registros históricos com as primeiras aparições dos instrumentos conhecidas até então, o que não quer dizer que um descenda diretamente do outro na ordem aqui apresentada.



Figura 3 - Crouth

O primeiro instrumento de cordas e arco europeu que se tem conhecimento é o *crouth* (Figura 3) – ou por vezes *crwth*, *chrotta*, *crotta*, *cruit*, *crwt*, *crouth*, *crudh*, *crowd* – ²⁵. É um instrumento de origem britânica do século VI²⁶ cuja caixa de ressonância geralmente não possuía laterais salientes e seu tampo e fundo eram

²² Pasquali e Principe, 2.

²³ Sandys e Forster, 11 – 12.

²⁴ Pasquali e Principe, 2.

²⁵ Walter Kolneder, *The Amadeus Book of the Violin – Construction, History and Music* (Portland: Amadeus Press, 1998), 71.

²⁶ Pasquali e Principe, 2.
Sandys e Forster, 24.

ligados por suas bordas. Em seu corpo havia um buraco para que o instrumentista passasse uma das mãos e dedilhasse as cordas, com a outra segurava um arco de madeira e crina animal que friccionava as cordas.

Já no século XIII há uma explosão na criação de instrumentos de corda, tanto tocados apoiados nas pernas, chamados de gambas, quanto àqueles tocados nos braços, ou *braccios*. Entre muitos se destacam as rabecas e os diversos tipos de *fiddles*, as liras de arco, *viéles* e *viols*.

Para Pasquali e Principe²⁷ as rabecas (Figura 4) e alguns outros *fiddles* supostamente descendem diretamente da *rebab* árabe. Segundo Kolneder, a família dos *fiddles* era muito vasta e abrangia inúmeras variações de construção e nomenclatura dependendo da região na Europa. A construção da caixa de ressonância geralmente era oval e plana, com laterais e coladas a um braço, normalmente sem a utilização de trastes – diferente, por exemplo, da família das violas da gamba.



Figura 4 - Rabeca

Ocasionalmente eram construídas em formato de oito, aproximando-se do formato do violino – apesar do formato oval ter sido um padrão utilizado até o século XV²⁸.

Os diferentes tipos de *fiddles* eram geralmente tocados apoiados ao ombro e apenas algumas ilustrações mostram instrumentos apoiados no queixo, provavelmente porque eram usadas para acompanhar o canto do próprio executante. Também possuíam uma variedade muito grande de cordas e os arcos utilizados em sua execução eram na maioria das vezes bastante longos. O

²⁷ Pasquali e Principe, 5.

²⁸ Kolneder, 72.

fundo da caixa de ressonância do instrumento podia ser plano como os das *rebabs* antigas ou convexos como as *rebecs*.

A nomenclatura da família dos *fiddles* segundo Kolneder:

- Latim: *Fidula, Vitula, Fitola, Figella*
- Espanhol: *Vigola, Viguela*
- Francês: *Viele, Viéle, Vielle, Viole*
- Escandinavo Antigo: *Füdlu*
- Anglo – saxão: *Fedilo, Fithele, Fythele*
- Alemão Antigo: *Videle, Fiedel*
- Inglês: *Fiddle*
- Norueguês: *Fidla, Fiol*

Dentro da família dos *fiddles*, as *viéles* de arco e roda descenderiam também do *crouth*²⁹ e eram usadas como instrumentos de apoio pelos trovadores por toda a Europa. A família das *viols* é muito vasta e supostamente descendem das *viéles* de arco³⁰, seu tamanho e número de cordas pode variar muito, cada uma destas alterações possui um nome e podem ser divididas em dois grupos: as apoiadas nos braços e apoiadas nas pernas.

- *Braccios*: Dentre as menores e apoiadas nos braços destacam-se as violas *d'amore* e as da *braccio* ou ombro e a viola *dessus*.

²⁹ Pasquali e Principe, 5.

³⁰ Idem, 5 – 6.

- Gambas: São maiores que as de *braccio* e por isso são apoiadas nas pernas, destacam-se as violas da gamba, pomposa, bastarda, baixo e barítono.

Já no período da Renascença, surge o ancestral mais próximo dos violinos como o conhecemos. Era um instrumento da família dos *fiddles* chamado de lira da *braccio*. O Instrumento tinha o formato básico do violino, com algumas características diferentes, como a caixa de cravelhas posicionada frontalmente – diferente dos violinos, onde as cravelhas são lateralmente dispostas – com um braço mais largo e geralmente sete cordas apoiadas em um cavalete mais plano que o do violino. Poderiam ser executados com ou sem o auxílio de trastes móveis – como nas violas da gamba – e por vezes a lira da *braccio* era constituída com o mesmo de entalhe no tampo frontal em forma de um par de “*f*”.

A forma mais antiga do violino era uma junção de características da *rebec* com aquelas dos *fiddles*, em especial, da lira da *braccio*. Deste último, o violino herdou o corpo e o formato, já da *rebec* herdou as três cordas afinadas em quintas. Como o violino provou-se capaz de preencher as funções musicais de seus ancestrais, estes se tornaram gradativamente obsoletos³¹.

³¹ Boyden, “The History of Violin Playing...”, 30.



Figura 5 – Lira da braccio de Marco Ternovec

³² <http://www.liuteria-antica.com/index.html> (acessado em 25 julho de 2009)

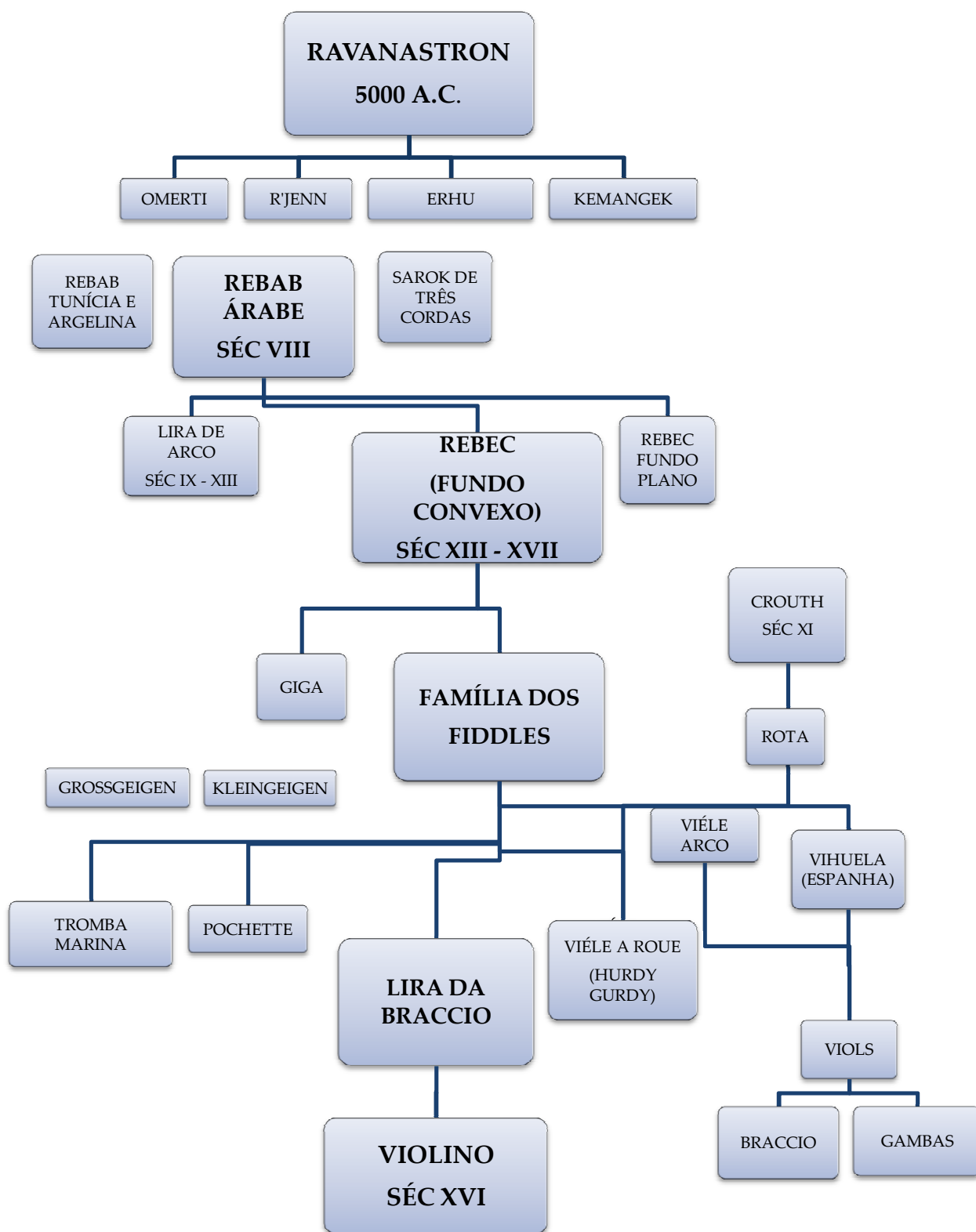


Figura 6 – Os Ancestrais do Violino

1.2. Os antigos violinos.

Segundo Boyden³³, no início do século XVI encontram-se os primeiros registros do violino e sua família como o conhecemos nos dias de hoje, pintados por Gaudenzio Ferrari em 1535 nos afrescos situados na Igreja de Santa Maria dei Miracoli, em Saronno, Itália (Figura 8).



Figura 8 – Detalhe de Afresco



Figura 7 – La Madonna Degli Aranci – 1530

Apesar desta ser a mais famosa representação da família do violino, Boyden³⁴ também aponta que, existe ainda uma outra pintura de Ferrari, de 1530, portanto mais antiga, que retrata apenas o violino isoladamente, é a pintura intitulada *La Madonna Degli Aranci*, situada na Igreja de São Cristóvão em Vercelli, Itália (Figura 7).

Maurice Riley³⁵ escreve que Emanuel Wintermitz, curador dos instrumentos musicais do Metropolitan Museum of Arts, de Nova York, chega a apontar que as primeiras pinturas de Ferrari e os registros dos primeiros

³³ Boyden, “The History of Violin Playing...”, 7.

³⁴ Idem, 6–7.

³⁵ Maurice Riley, *The History of the Viola* (Ann Arbor: Braun–Brumfield, 1993), 2.

instrumentos criados no início do século XVI não seriam meras coincidências, colocando Ferrari como um potencial construtor de instrumentos, inclusive violinos, já que sendo um verdadeiro homem da renascença possuía múltiplas habilidades, inclusive no ramo da luteria. Esta ideia pode ser reforçada pelo texto de Kolneder, “(...) ao pintor piemontês Gaudenzio Ferrari (1470 – 1546) deve-se um interesse especial. Seu sobrinho Lomazzo³⁶ o descreve assim: Nascido em Valdugio, ele era um pintor, escultor, arquiteto especialista em ótica, um poeta e filósofo por natureza. Tocava a lira e o alaúde(...)”³⁷, já que na época era muito comum que instrumentistas também construíssem seus próprios instrumentos, entretanto, aponta Riley, ainda não temos registro de qualquer violino, ou nenhum outro instrumento, construído por Ferrari.

Para David Boyden³⁸, a primeira forma de violino conhecida possuía três cordas (sol, ré e lá) e precedeu o violino de quatro cordas. Por meio das pinturas de Ferrari pode-se provar, segundo o autor, que um instrumento, senão um violino, muito semelhante a um violino de três cordas, surgiu antes da década de 1530. Esta também é a conclusão tirada por Robin Stowell, que afirma que evidências da iconografia certamente sugerem a existência de um instrumento extremamente semelhante a um violino de três cordas pintadas em afrescos italianos do fim do século XV, alguns anos antes da famosa pintura de Ferrari em Santa Maria dei Miracoli, Saronno que continua sendo a ilustração mais antiga da família completa do violino³⁹.

Todas as evidências apontam para que a região berço do violino e demais instrumentos de sua família tenha sido aquela do norte da Itália, mais precisamente Brescia e principalmente Cremona, o primeiro e mais distinto

³⁶ Refere-se a Giovanni Paolo Lomazzo e sua publicação *Idea del tempio della pittura* de 1590.

³⁷ Kolneder, 100.

³⁸ Boyden, “The History of Violin Playing...”, 6.

³⁹ Stowell, “The Early Violin and Viola”, 28.

centro de construção de violinos, segundo Stowell. O autor ainda afirma que a tradição de construção foi firmada com a influência da família Amati a partir de seu primeiro representante, Andrea. Vários de seus instrumentos foram construídos sob encomenda direta da corte de Carlos IX da França nas décadas de 1560 e 1570. Podemos notar na figura abaixo um belíssimo exemplar construído por Amati em 1566 para a corte real francesa.⁴⁰



Figura 9 – Andrea Amati – 1566 – Carlos IX

Não sabemos ao certo se houve um único inventor para o violino, de qualquer forma temos prova que Andrea Amati (1505 – 1578) já produzia

⁴⁰ Stowell, “The Early Violin and Viola”, 30 – 31.

violinos como conhecemos atualmente e que, sobretudo, perduram até hoje, desde o início do século XVI⁴¹.

A lenda de que Gasparo Bertolotti⁴², chamado da Salò (1540–1609) foi o inventor do violino está totalmente desmistificada, pois descobertas nos arquivos de Cremona, na metade do século XX, provam que a cidade já possuía uma escola de luteria comandada por Amati algumas décadas antes do nascimento de Salò.

“... Os cidadãos de Brescia orgulhosamente honraram o mestre erguendo um monumento com a inscrição "CASPARO DA SALO / INVENTORE DEL VIOLINO / 1542–1609." Muita tinta já foi desperdiçada em cima desta declaração – de quem seria o inventor do violino –, com muita polêmica apoiando ou contestando tal reivindicação. A rivalidade entre Cremona e Brescia, as duas cidades mais importantes na história do violino, são as culpadas por muito desta discussão, assim como as ciumentas gerações seguintes. Um resultado positivo foi que grande parte da insurgente pesquisa trouxe à tona novos materiais. Certamente nenhuma pessoa, individualmente, possa ser considerada o inventor do violino, e o fato de que Andrea Amati era trinta ou quarenta anos mais velho que Gasparo, contrariaria a prioridade de Brescia. Isto – de maneira nenhuma – serve para diminuir sua genialidade, ou negar sua contribuição no desenvolvimento do violino em seu formato padrão.”⁴³

⁴¹ Kolneder, 101.

Stowell, “The Early Violin and Viola”, 30 – 31.

Sandys e Forster, 202.

⁴² Kolneder, 81.

⁴³ *idem*, 104.

1.3. As Escolas de Construção do Século XVI e XVII

Após 1550 o violino conquista definitivamente um lugar de destaque no mundo da música e uma quarta corda, a mais aguda (corda Mi), é adicionada ao antigo violino de três cordas. Autores como Boyden⁴⁴, Silvela⁴⁵ e Kolneder⁴⁶ chamam este “novo” violino de quatro cordas de *true violin* por ser a forma como conhecemos até hoje.

Dois mestres construtores se destacam nas duas principais escolas de *luteria* do período. O primeiro foi Andrea Amati em Cremona e o segundo Gasparo da Salò em Brescia. Há indícios de que Lyon e Paris, na França, também possuíam escolas de construção de violinos nativas, mas, segundo Boyden, provavelmente não puderam rivalizar a importância das escolas italianas da época e por esta razão não foram tão difundidas. Com a valorização da arte italiana devido aos ideais renascentistas, violinos da melhor qualidade começaram a ser altamente valorizados no mercado nobre europeu e sua beleza estética começou a ser reconhecida e retratada mais fielmente por pintores da época. Podemos supor que o instrumento começava a tomar ares de obra de arte, já que já era digno de ser pintado nos



Figura 10 – Vanitas stilleven met de Doornuittrekker

⁴⁴ Boyden, “The History of Violin Playing...”, 31.

⁴⁵ Zdenko Silvela, *A New History of Violin Playing*. (Nova York, Universal Publishers: 2001), 21.

⁴⁶ Kolneder, 229 – 230.

mínimos detalhes por artistas renomados. Maurice Riley⁴⁷ cita como exemplo a pintura intitulada *Vanitas stilleven met de Doornuittrekker* de 1628 (Figura 10), do pintor holandês Pieter Claesz (1597 – 1660).



Figura 11 – Detalhe de Amor Vincit Omnia

Outro exemplo, ainda mais antigo, que podemos citar é da obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio, intitulada *Amor Vincit Omnia* (Figura 11) pintada entre 1601 e 1602.

Nela, pode-se notar uma figura angelical, representando um cupido, ao lado de um Alaúde e de um violino.

O papel do construtor de instrumentos Gaspar Tieffenbrucker (1514–1570) ainda não está totalmente esclarecido. Alguns autores o creditam como um dos pais da luteria de violinos, como é o caso do violinista francês Pierre Baillot em seu livro *L'Art Du Violon*⁴⁸, enquanto outros autores duvidam do fato dele ter sequer construído um único violino. Segundo Kolneder,

“Uma figura muito interessante na história da construção do violino é Gaspard Tieffenbrucker – Duiffobrugard, Duiffoprugcar, e outras grafias –. Por muito tempo, tudo o que se sabia sobre ele era que havia vivido em Lyon na França e que havia construído instrumentos de todos os tipos. Alguns instrumentos de Tieffenbrucker foram posteriormente vendidos em Paris após 1827. De acordo com seu formato e a maneira de sua construção podem ser os violinos mais antigos preservados – se comprovadas suas autenticidades. Alguns são elaboradamente talhados e pintados,

⁴⁷ Riley, 28.

⁴⁸ Pierre Baillot, *The Art of the Violin* (Evanston: Northwestern University Press, 1999), 5.

todos são datados e possuem etiquetas como "Gaspard Duiffoprugar / Bononiensis / a1515" – da época que viveu em Bolonha. De acordo com Henley⁴⁹, oito violinos ainda existem – porém teriam sido fabricados na verdade por Viillaume e outros luthiers franceses do século XIX e não por Tieffenbrucker⁵⁰. O mais antigo, datado como se fora de 1510, mostra a coroa real e monograma do rei Francisco I da França. Outro de 1511 teria uma pintura ornamental atribuída a Leonardo da Vinci. Seu som é remanescente dos antigos violinos de Andrea Amati, tão bons que, por muitos anos, Meerts⁵¹ os utilizou em concertos. ⁵²

Em Cremona os irmãos Amati, Antonio (1550 – ?) e Girolamo (1551–1635), continuaram o trabalho de seu pai, enquanto que em Brescia, Giovanni Paolo Maggini (1580 – 1630), herdeiro e pupilo de Gasparo da Salò, tornava-se cada vez mais um construtor de fama internacional. Ainda não existiam construtores de expressão fora da Itália e as escolas de Cremona e Brescia ainda predominavam. A influência da região norte da Itália na construção de violinos, pode ser explicada pelo fato desta ser a região berço da Renascença, nos séculos XV e XVI, período de revalorização dos ideais clássicos de perfeição estética. Estes ideais acabaram se difundindo por toda a Europa e influenciaram a maneira como o homem produziu arte em todos os níveis. O que certamente incluía a construção de violinos.

Na metade do século XVII o violino já havia progredido muito, tanto técnica quanto esteticamente, desde suas raízes do século anterior. Nicola Amati (1596–1684), filho de Girolamo, surgia como o principal nome da dinastia

⁴⁹ William Henley, *Universal Dictionary of Violin & Bow Makers* (Rochester: Amati Publishing, 1973), 332 – 335.

⁵⁰ Idem, 333.

⁵¹ Refere-se à Lambert Joseph Meerts (1800–1863), violinista e professor Belga, estudou em Paris com Habeneck, Lafont e Baillot. Foi professor do Conservatório de Música de Bruxelas, autor de *Le mecanisme Du violon*, e *Le mecanisme de l'archet*, (Mainz, 1869) George Hart, *The Violin and Its Music* (London: Dulau, 1881), 321.

⁵² Kolneder, 98.

dos Amati. Ele aperfeiçoou o modelo usado anteriormente por seus predecessores e produziu instrumentos de grande qualidade e potencial sonoro, tornando-o um dos maiores construtores de todos os tempos. A difusão do instrumento da Itália para o restante da Europa fez aparecer o primeiro grande mestre construtor não italiano, Jacob Stainer (1617–1683), nascido na cidade de Absam, no Tirol, atual Áustria.

Jacob Stainer é considerado o pai da escola Tirolesa e seus instrumentos estavam entre os mais valorizados e copiados da época⁵³. O construtor chegou a desbancar os principais nomes da luteria de Cremona e Brescia e despontou como o construtor mais importante de seu período ao lado de Nicola Amati. Nascido na cidade de Absam, na Áustria, supõe-se que Stainer teve uma colaboração com *Luthiers* de Cremona, em especial da família Amati, talvez pelo fato de seus instrumentos se assemelharem muito aos “amatis” exceto por alguns detalhes⁵⁴. O fato é que seus instrumentos foram os mais valorizados e altamente requisitados por toda a Europa até surgirem os violinos de Antonio Stradivari (1644 – 1737).⁵⁵ Apesar de Stainer não ter aprendizes diretos, seu trabalho foi de grande influência para a geração seguinte de construtores germânicos, como Mathias Albani e Mathias Klotz.⁵⁶

A fama de Stradivari não é mero acaso; seus instrumentos estão entre os mais valiosos do mundo, rivalizados apenas por aqueles construídos por Giuseppe Guarneri “del Gesù” (1686 – 1744). Stradivari foi, muito provavelmente, aluno de Nicola Amati (1596 – 1684) e produziu muitos instrumentos durante toda sua longa vida. Entre as décadas de 1690 – 1700 experimentou um modelo alongado de violino sem muito sucesso, até que em

⁵³ Pasquali e Principe, 31.

⁵⁴ Kolneder, 121.

⁵⁵ Boyden: “The History of Violin Playing...”, 195.

⁵⁶ Kolneder, 125.

1704 alcançou, para muitos, a perfeição técnica e estética com o modelo chamado de clássico, primeiramente utilizado no violino denominado *Betts*, criado pelo construtor no ano de 1704⁵⁷. Frequentemente violinos recebem nomes ou apelidos que são incorporados ao instrumento ao longo dos anos de sua existência. Podem ser “batizados” em homenagem a algum grande violinista que o possuiu, como por exemplo, o violino de Antonio Stradivari, ano 1715, intitulado *Ex-Marsick*, pois esteve em posse do violinista belga Martin Pierre Marsick (1847–1924). Também podem ser nomeados por uma característica de construção ou de estado de conservação, como é o caso do violino de 1716, chamado de *Messias*, após ser comprado pelo comerciante de violinos Luigi Tarisio em 1827 em um estado de conservação praticamente perfeito (condição esta mantida até os dias de hoje), ou ainda, por algum proprietário famoso, não necessariamente um violinista, como é o caso do Stradivari de 1704 que foi propriedade da casa inglesa de comércio de instrumentos musicais, *Betts*. Historicamente, este violino é tão importante porque inaugura o chamado período de ouro da construção dos violinos⁵⁸, quando Stradivari abre mão das experiências com a construção em forma alongada, em favor de um modelo mais largo, mais fortemente arcado de proporções mais tradicionais⁵⁹. Segundo Faber⁶⁰, a expressão “período de ouro”, geralmente relacionada à fantástica qualidade dos violinos de Stradivari, também poderia representar o momento pessoal de Stradivari. A partir deste período, seu ateliê prosperou grandiosamente – muito mais que dos demais, seus violinos valorizaram e sua família adquiriu muita riqueza.

⁵⁷ Boyden: “The History of Violin Playing...”, 317.

⁵⁸ Idem, 317.

⁵⁹ Stowell, “The Early Violin and Viola: A Practical Guide”, 32.

⁶⁰ Toby Faber, *Stradivarius: Cinco Violinos, Um Cello e Três Séculos de Perfeição* (Rio de Janeiro: Record, 2006), 60.

Completando o *quadriumvirato*⁶¹, Nicola Amati, Stainer, Stradivari entre os mais célebres construtores de violinos, encontra-se Bartolomeo Giuseppe Guarneri “del Gesù” (1686–1744), também chamado de Joseph, pertencente a uma dinastia de construtores de violinos, neto de Andrea Guarneri (1636–1698) pupilo de Nicola Amati. Os violinos de “del Gesù” estão entre os mais valorizados do mundo, e aliam a tradição cremonesa da linhagem de Amati, com características da escola de Brescia, como por exemplo os entalhes das “*f*”⁶².

Na figura a seguir, podemos notar a semelhança do entalhe de “del Gesù” comparado ao de Maggini.

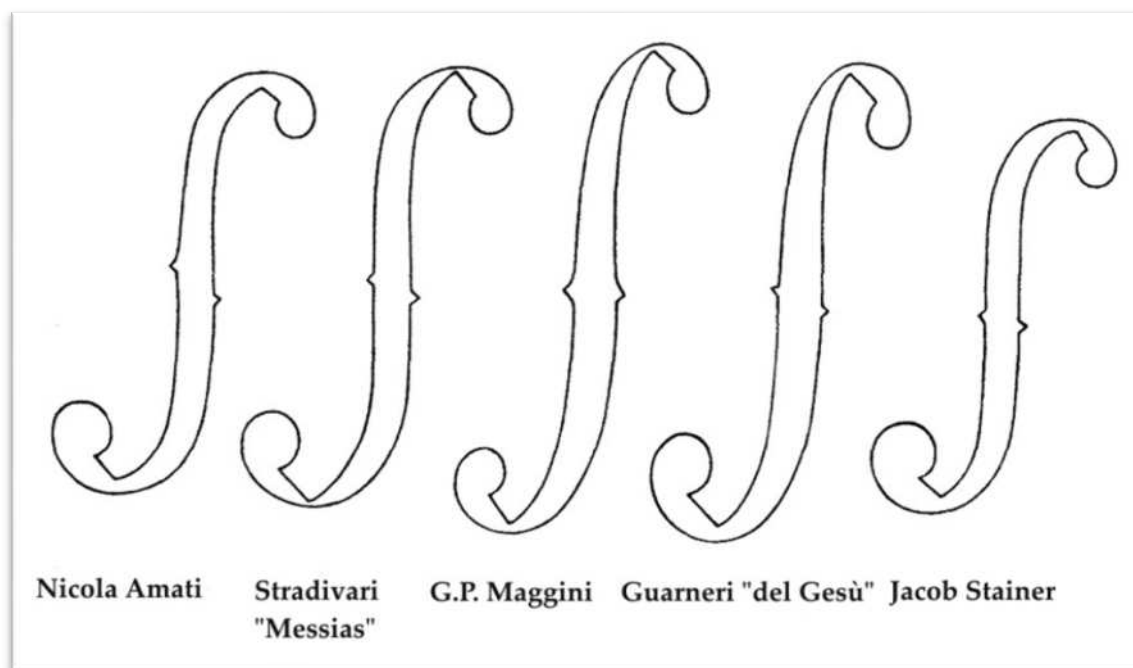


Figura 12 – Entalhe das “*f*”s

⁶¹ Kolneder, 13.

⁶² Pasquali e Principe, 30.

Os diversos estilos de entalhes das “*f*” podem identificar um construtor, ou até mesmo uma escola de luteria. Podemos observar que cada um dos cinco entalhes tem suas características individuais. Os dois primeiros, Amati e Stradivari, são representantes clássicos da escola cremonesa, Maggini, por sua vez, é um dos grandes representantes da escola de Brescia, já em Guarneri fica evidente a influência da modelagem de Maggini. Por último, podemos identificar o entalhe de Jacob Stainer, principal representante da escola tiroleza – um tanto parecido com o de Nicola Amati.



Figura 13 – Stradivari "Betts" 1704

1.3.1. As três principais escolas de Luteria

Nos gráficos abaixo, podemos comparar as três primeiras e mais importantes escolas de Luteria dos séculos XVI e XVII – Cremona, Brescia e Tirol. No primeiro gráfico podemos notar o tamanho da escola cremonesa, em comparação às outras duas escolas, e alguns fatos nos chamam a atenção. As Escolas de Brescia e do Tirol dependeram do talento individual e do trabalho de alguns de seus mestres, como Maggini em Brescia e Stainer no Tirol, ficando bastante regionalizadas. Já a de Cremona, possui diversos construtores de renome; sua tradição – principalmente através de Nicola Amati – prosperou e sua influência se propagou para diversas regiões da Itália, como Milão, Veneza, Parma e Turim. Do ponto de vista histórico, não seria um exagero apontar Nicola Amati como o principal construtor de violinos, não somente pela qualidade dos instrumentos em si, mas principalmente pela quantidade e qualidade de seus sucessores, que ajudaram a difundir os instrumentos por toda a Europa. Segundo Toby Faber⁶³, com a formação e propagação das primeiras orquestras de violinos – como, por exemplo, os vinte e quatro violinos do Rei Luis XIII da França – violinos tiveram que ser construídos em larga escala, e Nicola Amati tomou a decisão de aceitar em seu ateliê, construtores aprendizes fora de sua família – prática incomum na época – o que ampliou sua influência no meio de construção de violinos.

⁶³ Faber, 37 – 38.

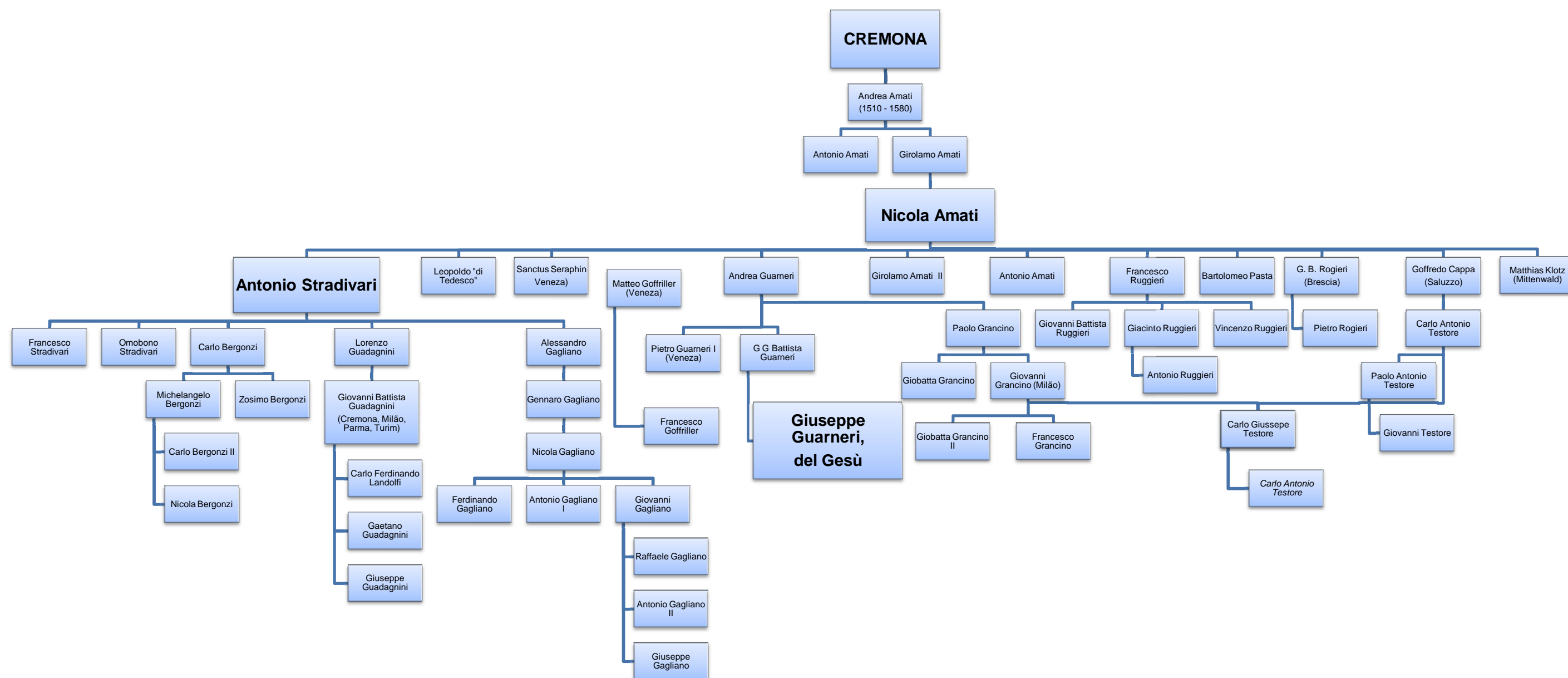


Figura 14 – A Escola de Cremona

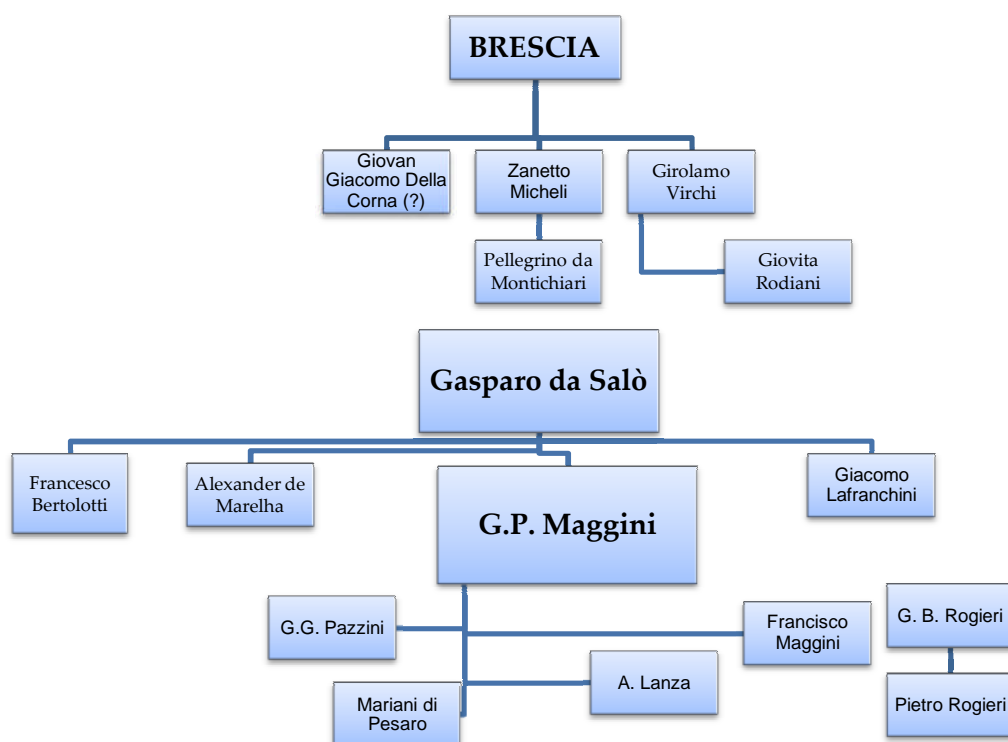


Figura 15 – A Escola de Brescia

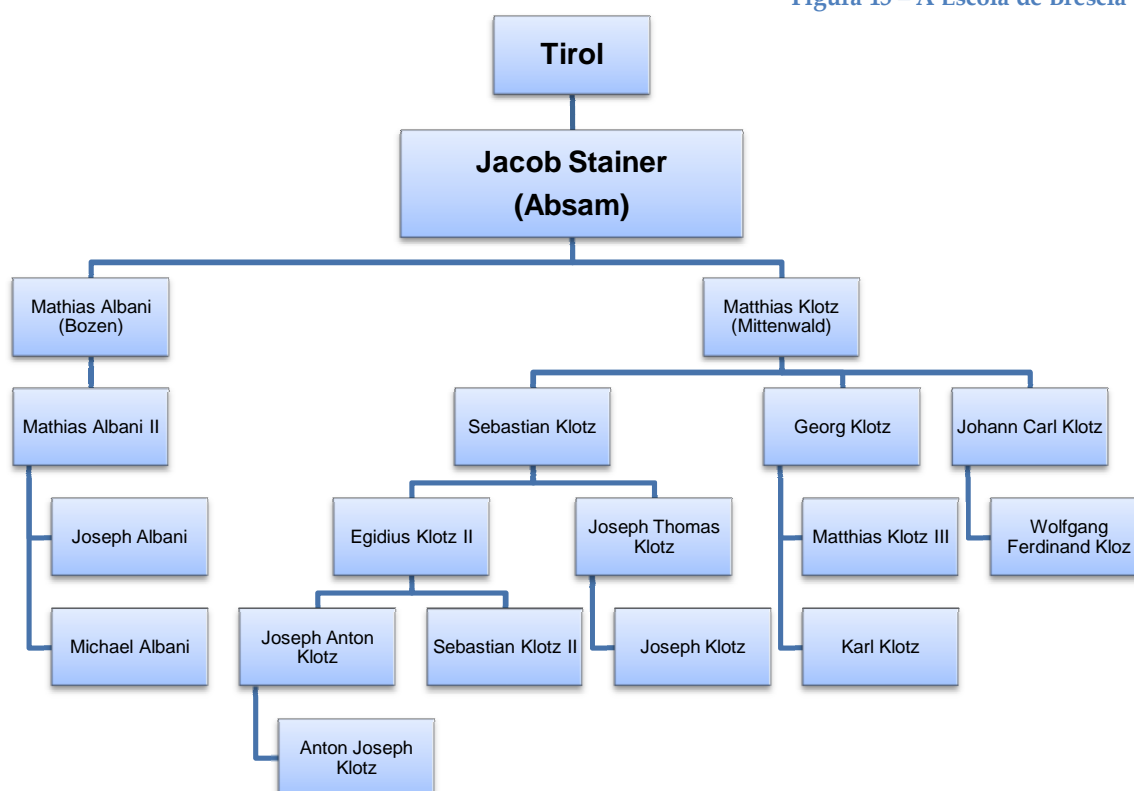


Figura 16 – A Escola do Tirol

1.4. Diferentes tipos de arcos

Os arcos de violinos dos séculos XVI e XVII não se diferenciavam muito daqueles usados na lira da *braccio*. Eram construídos em curvatura convexa e algumas vezes aproximavam-se mais de arcos de caça do que de arcos modernos. A principal fonte documental ainda é a iconográfica, pois devido ao seu valor reduzido em relação ao violino, muitos arcos foram descartados à medida que sua construção foi evoluindo. Era muito mais fácil construir novos arcos do que tentar adaptá-los⁶⁴.



Figura 17 – Arcos diversos

Segundo Kolneder, no início os violinistas ainda se dedicavam paralelamente à execução dos instrumentos a arco já estabelecidos e possivelmente aproveitaram os arcos que já estavam familiarizados e os utilizaram na execução do violino.

“Um verdadeiro violino não existia antes do início do século XVI. Na verdade, até mesmo durante as primeiras décadas do desenvolvimento do instrumento, nenhum arco de violino, como o conhecemos, existia; apenas gradualmente as propriedades sonoras deste novo instrumento sugeriram a necessidade de um arco especificamente criado para ele. Aqueles que inicialmente tocaram violino, continuaram a tocar os instrumentos já estabelecidos como os fiddles, viola da *braccio*, lira da *braccio* e as *gambas* dependendo das necessidades de cada situação. Possivelmente os instrumentistas preferiram, por um longo período, usar aqueles arcos a que estavam mais familiarizado, mesmo após assumirem os novos violinos. Fontes

⁶⁴ Boyden: “The History of Violin Playing...”, 209 – 210.

existentes, nada nos revelam sobre um arco construído – nesta época – especificamente para o uso com os violinos.”⁶⁵

A iconografia é uma grande ferramenta das pesquisas musicológicas, tanto na área de construção quanto na de resgate da *performance* histórica de um instrumento. Todavia, segundo Stowell, esta fonte deve ser sempre corroborada com a literatura, pois existem lacunas que só ela poderá preencher. Segundo o autor, a fonte iconográfica nos abastece com informações importantes sobre questões de interpretação, abrangendo desde a história e construção de instrumentos até o conhecimento a respeito dos hábitos de vida dos compositores e intérpretes, assim como a atmosfera social e intelectual em que trabalhavam. Evidências pictoriais de jornais, tratados ou outras fontes podem fornecer detalhes importantes sobre técnicas de execução e postura, assim como os numerosos acessórios que intérpretes aplicam em sua execução. Também nos apontam o contexto social e as condições para as interpretações como também um agrupamento instrumental em particular – os *consorts*, por exemplo – e suas distribuições. Todavia, conclusões tiradas de tais evidências necessitam ser corroboradas com a literatura, arquivos ou outras fontes, pelo fato de que figuras raramente nos informam sobre detalhes da construção de instrumentos, como a qualidade do material usado, a espessura do tampo ou fundo de um instrumento de cordas, ou a tensão de suas cordas.”⁶⁶

Gradualmente um talão em forma de chifre foi surgindo, com o propósito de afastar as crinas das extremidades do arco. Segundo Boyden, “(...) construtores aperfeiçoaram o arco à medida que condições e mudanças

⁶⁵ Kolneder, 229 – 230.

⁶⁶ Stowell: “The Early Violin and Viola”, 27.

musicais eram requeridas, e os melhores arcos eram maravilhas de artesanato e eficiência musical.”⁶⁷

Diferentes arcos eram usados para diferentes tipos de música, como é o caso das músicas italiana e francesa. Arcos usados na música italiana do século XVI e XVII, caracterizada pelas sonatas para violino, eram, de maneira geral, mais longos do que os usados na música de dança francesa no mesmo período. O arco alongado italiano possibilitava um maior lirismo nas melodias requeridas para a música instrumental da época, enquanto os arcos curtos franceses eram mais eficientes e bem adaptados aos golpes curtos e a leveza requerida pela música de dança.

Os diferentes estilos musicais – italiano e francês – influenciaram diretamente na técnica de execução do violino. Para o violinista e pesquisador Jaap Schroeder⁶⁸, o estilo italiano era mais “descuidado” e apenas trocavam a direção do arco a cada nota.



Figura 18 – Arcadas no estilo italiano segundo Schroeder

Já o estilo francês de arcadas, aponta Schroeder, sugere uma maior leveza em cada início de compasso, mantendo uma padronização de direções do arco, relacionados sempre com os acentos métricos de cada seção.



Figura 19 – Arcadas no estilo francês segundo Schroeder

⁶⁷ David Boyden, “The Violin Bow in the 18th Century.” *Early Music*, Vol. 8, No. 2 (Oxford: Oxford University Press, 1980), 199.

⁶⁸ Jaap Schroeder e Christopher Hogwood, “The Developing Violin”, *Early Music*, Vol. 7, No. 2, (Oxford: Oxford University Press, 1979), 155 – 165.

Para Boyden, os estilos musicais também influenciaram diretamente a maneira como o violinista manuseava seu arco. Segundo o autor, existiam duas maneiras de segurar o arco, a “pega” italiana e a francesa, esta última tornou-se obsoleta após 1750. Na italiana a vareta do arco era sustentada pelos quatro dedos e pelo polegar, que era apoiado entre a vareta e a crina. A posição do primeiro dedo – indicador – e aquela do polegar variavam suas relações entre si e entre a vareta. O arco era segurado bem acima do talão, uns sete centímetros mais alto que a prática moderna. Já na pega francesa, o polegar era apoiado na crina do arco, três dedos apoiados na vareta e o dedo mínimo apoiado na lateral – mais próxima ao executante – da vareta⁶⁹.

O primeiro artesão especializado apenas em construir arcos foi Tourte “le père” (o pai), chamado assim para distingui-lo de seu famoso filho, também *archetaio*. Antes dele os próprios *luthiers* construía arcos como função paralela à construção de instrumentos, até mesmo Stradivari construiu arcos⁷⁰. Tourte trabalhou em Paris entre 1750 e 1785, suas datas de nascimento e morte ainda são desconhecidas. Seu filho, François Xavier Tourte (1750–1835), tornou-se o mais famoso *archetaio* de todos os tempos. A construção de arcos continuou despadronizada ao longo dos séculos XVII e XVIII, variando muito seu formato, extensão e peso até que no fim do século XVIII, Tourte desenvolveu, a pedido do violinista italiano Giovanni Battista Viotti (1755 – 1829), um arco côncavo ao invés do antigo arco convexo

“(...)Viotti é tido como um conselheiro de Tourte, ele veio a Paris em 1781 e havia colhido um sucesso sensacional nos “Concert

⁶⁹ David Boyden, “The Violin and Its Technique in the 18th Century,” *The Musical Quarterly* Vol. 36, Nº 1, (1950), 9 – 38.

⁷⁰ Boyden: “The Violin Bow in the 18th Century”, 199.

Spirituel” da temporada de 1782–83. Após o grande êxito das temporadas decidiu morar em Paris. É muito provável que Viotti tenha aconselhado Tourte em relação ao comprimento do arco, assim como colocando os experimentos em teste com sua execução. Apenas um violinista daquele estilo musical de interpretação, que exige tanto de um arco seria capaz de identificar as mudanças estruturais necessárias. François Tourte foi um artesão sem igual, ele tinha a habilidade única de identificar inúmeros detalhes sutis que apenas um grande artista seria capaz de ter consciência... ”⁷¹

Após muita pesquisa, Tourte optou por usar as qualidades da madeira do pau-brasil (*Caesalpinia echinata*) na manufatura de seus arcos. Quando tratamos de construção de arcos, a madeira pau-brasil é sinônimo da mais alta qualidade, “uma vez que apresenta características únicas de ressonância, densidade, durabilidade, beleza, entre outras qualidades, que a torna ideal para tal uso”⁷². Para Boyden, Tourte não teria inventado nada novo; ainda assim, sendo um soberbo artesão, foi capaz de ordenar e combinar as melhores características dos arcos antigos em um novo tipo, tão bem sucedido que permaneceu como modelo de utilização para as gerações seguintes de violinistas.⁷³ Desde então os arcos modelos Tourte, tornaram-se padrões de referência na construção e utilização em todo o mundo. Era o nascimento do arco moderno da maneira como o conhecemos e utilizamos nos dias de hoje.

Quanto as novas possibilidades técnicas, o modelo Tourte nos proporcionou uma nova infinidade de recursos⁷⁴ e para isso a maneira como o violinista manuseia seu arco também evoluiu. A forma de segurar o arco, segundo Bosísio e Lavigne,

⁷¹ Kolneder, 236.

⁷² Veronica Angyalossy, Erika Amano e Edenise Segala Alves. “Madeiras utilizadas na fabricação de arcos para instrumentos de corda: aspectos anatômicos”, *Acta Botanica Brasilica*. (2005).

⁷³ Boyden: “The Violin Bow in the 18th Century”, 200.

⁷⁴ Henrique Autran Dourado, *Dicionário de termos e expressões da música* (Editora 34, 2004), 29.

“(...) é um dos aspectos mais controvertidos da técnica do instrumento. Diferentes escolas e mestres apresentam soluções diversas, no sentido de se obter melhor sonoridade e possibilitar a execução de todos os golpes arco contidos no repertório. Flesch, assim como Rostal, distingue três maneiras de segurar o arco, que correspondem respectivamente as escolas antiga alemã, franco-belga e russa moderna. Outros autores propõem alternativas, que geralmente se relacionam com esses troncos básicos da técnica do arco.”⁷⁵

Os autores ainda ressaltam que questões anatômicas individuais devem ser levadas em conta, “(...)pois determinam pequenas diferenças que muitas vezes fazem com que o que possa ser confortável para um, deixe de ser para outro.”⁷⁶ E ainda, por mais variantes que existam,

“(...) todas elas nas mãos de bons instrumentistas possuem um número bem maior de semelhanças do que de diferenças. A naturalidade da mão, a elasticidade dos dedos e uma postura que permita, enfim, a flexibilidade de todas as partes do membro superior direito são aspectos fundamentais em todas as boas escolas.”⁷⁷

No desenho a seguir, pode-se notar a evolução de alguns dos diferentes tipos de arco utilizados entre os anos de 1620 até o arco “Viotti” de 1790.

⁷⁵ Bosísio e Lavigne: Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola, (Rio de Janeiro, 1999), 6.

⁷⁶ Idem, 6.

⁷⁷ Idem, 6.

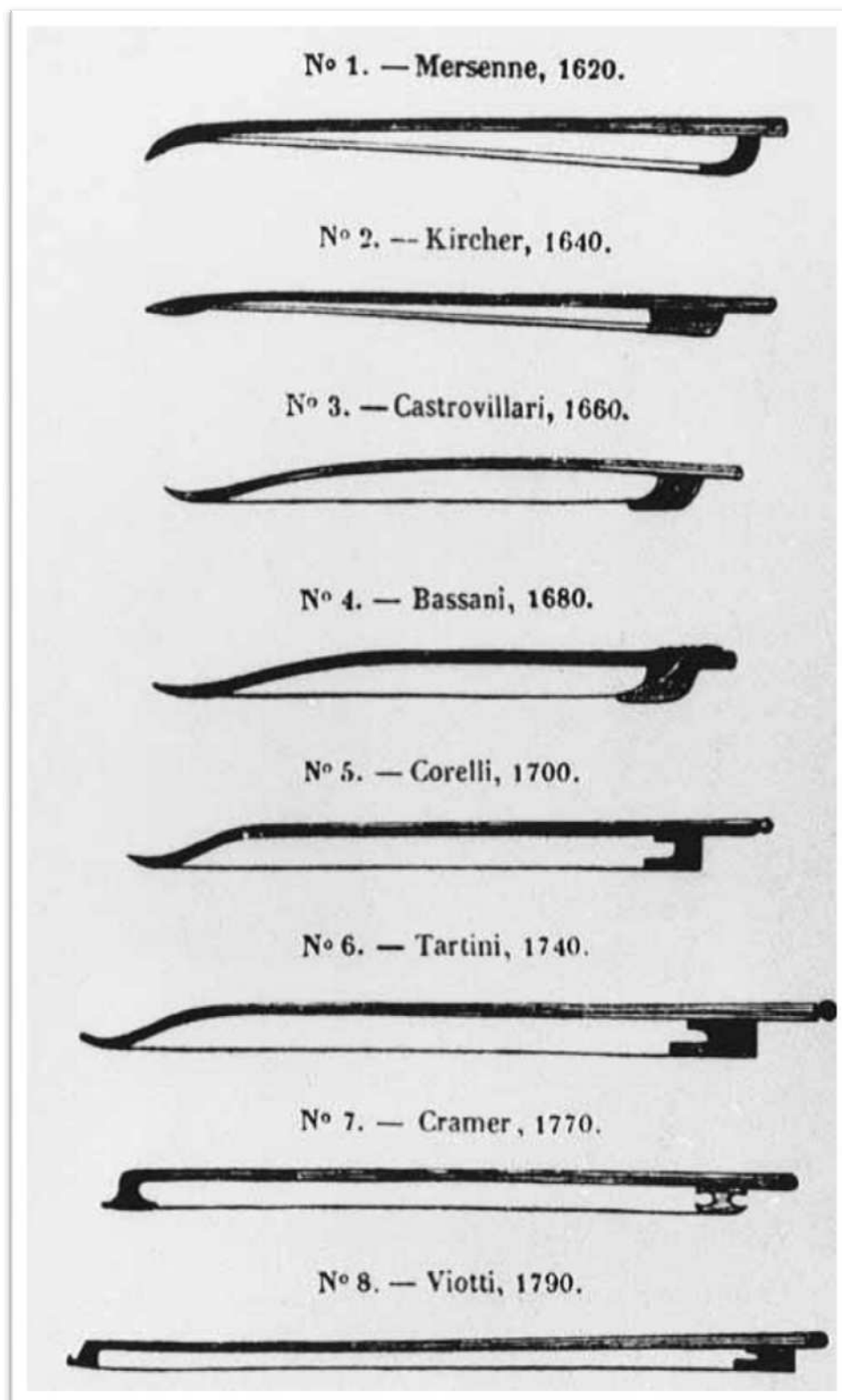


Figura 20 – Arcos de Violino ⁷⁸

⁷⁸ Stowell, "The Early Violin and Viola", 42.

CAPÍTULO II

A Construção e Avaliação da Técnica Violinística

2.1. A Linha Flesch – Rostal – Bosísio

Como vimos anteriormente, o violino é um instrumento bastante complexo, difícil de ser executado e de aprendizado geralmente lento. Independente de qual método utilizamos para a iniciação ao instrumento, é de extrema importância que exista uma coerência de pensamentos e aplicações de exercícios por parte do professor. Como o ensino ainda é fortemente baseado na tradição oral, passando diretamente do professor ao aluno ao longo de gerações, uma boa escola de ensino pode ser determinada por uma linha de pensamento que une professores e discípulos, que por sua vez tornam-se também pedagogos e carregam esta linha para frente, por vezes sofrendo alterações em virtude da evolução e da contemporaneidade da pedagogia em determinado momento. Trataremos aqui de uma linha de pensamento que une Flesch, Rostal e Bosísio, difundida no Brasil e tendo como principal representante este último.

2.1.1. Carl Flesch

*"As realizações de Carl Flesch como um virtuose da performance são tão impressionantes quanto o seu poder como professor. O seu vasto repertório englobava praticamente todos os estilos – do barroco à música do século XX – suas interpretações dos concertos de Bach, Beethoven e Brahms se destacam com uma autoridade inimitável que fizeram delas unicamente inspiradoras"*⁷⁹

Szymon Goldberg

⁷⁹ José Sánchez-Penzo, "Carl Flesch" http://www.carl-flesch.de/cflesch_hom.html (acessado em 15 de março de 2009).

Carl Flesch nasceu na cidade de Wieselburg, no então império Austro-Húngaro, e começou seu estudo do violino aos cinco anos de idade. Entre os anos de 1886 e 1890 cursou o conservatório de Viena e, em 1891, ingressou no Conservatório de Paris para estudar primeiramente com Eugène Sauzay, e posteriormente com Martin Marsick. Graduou-se no ano 1894 em primeiro lugar. Segundo Scheila Nelson⁸⁰, Carl Flesch foi o primeiro violinista que unia as características de ter sido um excepcional artista-instrumentista e ainda possuir as qualidades analíticas de um grande professor, resultando em um trabalho pedagógico de referência mundial. Ainda segundo a autora, tais características eram muito raras e o fato dele ter achado tempo suficiente para passar suas experiências e conhecimentos tão amplamente o tornaram único e que sua capacidade de apresentar, lógica e sistematicamente, assuntos extremamente complexos o tornou o principal professor de seu tempo. Para Flesch, a base de todo o ensino de grande qualidade se dá por meio da individualização, ou seja, a adaptação de conceitos, técnicas e tudo mais que engloba a didática do violino, às características individuais de cada aluno. Já segundo Silvela⁸¹, Carl Flesch representa o link direto entre a maneira de tocar de Lambert Massart – professor de Marsick – e dos violinistas modernos. Para o autor, Flesch foi um dos mais extraordinários professores do século XX, tendo como alunos violinistas do porte de Henri Temianka, Bronislav Gimpel, Ginette Neveu, Ida Haendel, Ivry Gitlis, Henryk Szeryng, Ricardo Odnopossoff, Joseph Hassid, Alma Moodie, Szymon Goldberg, e Max Rostal – os três últimos considerados pelo próprio Flesch seus maiores discípulos⁸². Para Silvela, Carl

⁸⁰ Scheila Nelson, *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques* (Nova York: Dover Publications, 2003), 199.

⁸¹ Zdenko Silvela, *A New History of Violin Playing* (Nova York: Universal Publishers, 2001), 215.

⁸² Carl Flesch, *Memoirs* (Londres: Rockliff Publishing Corporation, 1957), 316 – 317.

Flesch sempre será lembrado por sua postura clássica, sua abordagem intelectual à música e sua formidável técnica.

2.1.2. Max Rostal

Max Rostal foi um violinista e professor do instrumento, nascido na cidade de Teschen no então império Austro-Húngaro, posteriormente dividida entre a Polônia e a Tchecoslováquia, atualmente República Tcheca. Destacou-se como o principal aluno de Carl Flesch a seguir também a carreira pedagógica, tornando-se um dos maiores professores de sua geração. Após trabalhar como assistente de seu grande mestre tornou-se o mais jovem violinista a assumir uma cadeira pedagógica na Escola Superior de Música em Berlim (Alemanha), entre 1930 e 1933. Também atuou como professor na Escola de Música Guildhall em Londres (Inglaterra), assim como na Academia de Música de Colônia (Alemanha) e Berna (Suíça)⁸³. Entre seus alunos destacam-se Igor Ozim, Norman Brainin e os outros membros do Quarteto Amadeus, Edith Peinemann, Berta Volmer e Paulo Bosísio. Editou e revisou uma série de partituras para violino, assim como o método de escalas de Carl Flesch. Também escreveu um livro sobre a interpretação das sonatas para violino e piano de Beethoven⁸⁴. Bosísio o define como “uma fonte de conhecimento e inspiração que jamais cessou”⁸⁵ e que dentre muitas qualidades o mestre tinha

⁸³ Idem, 215.

⁸⁴ Max Rostal, *Beethoven, the sonatas for piano and violin: thoughts on their interpretation* (Tocatta Press, 1985).

⁸⁵ Andrade, 111.

“(...) a capacidade de fazer o aluno pensar dedutiva e objetivamente. A análise dos princípios de causa e efeito, bem diferente daquele violinismo subjetivo e empírico do século XIX e mesmo de grande parte do século XX. Isto tudo associado diretamente à grande arte, ao respeito absoluto pela criação dos grandes mestres, procurando sempre suas fontes originais.”⁸⁶

2.1.3. Paulo Bosísio

O professor Paulo Bosísio é sinônimo de ensino do violino no Brasil. Considerado um dos maiores pedagogos do instrumento no país e no mundo⁸⁷, foi – e ainda é – professor de vários alunos de destaque no meio musical. Nasceu no Rio de Janeiro onde iniciou seus estudos do violino com Yolanda Peixoto – sua única professora no Brasil – e após atuar como violinista solista com diversos grupos foi para a Europa estudar com Max Rostal. Lá permaneceu aperfeiçoando-se por nove anos, antes de retornar ao Brasil e iniciar sua carreira de professor do violino. Para Bosísio⁸⁸ a influência de Rostal – e conseqüentemente de Flesch – foi tão intensa que ainda hoje norteiam 70% de seu pensamento como pedagogo do violino, adaptadas a nossa realidade contemporânea, e ainda, ressalta que suas idéias não são uma revolução e sim uma evolução dos pensamentos de seu mestre. Atualmente continua dedicando-se ao ensino do violino em cursos e *master-classes* em todo o país, além da carreira de professor de violino na UNI-RIO e de ocupar a cadeira número 8 da Academia Brasileira de Música.

⁸⁶ Idem, 112.

⁸⁷ Guilherme Romanelli, Beatriz Ilari e Paulo Bosísio, *Algumas idéias de Paulo Bosísio sobre aspectos da educação musical instrumental* Opus, v.14 nº2, (Dez, 2008), 8.

⁸⁸ Andrade, 112.

2.2. A Construção da Técnica Violinística segundo Carl Flesch

Um dos maiores desafios do pedagogo do violino é, através de uma análise profunda e complexa, não somente detectar alguma falha no aluno, mas isolar tal problema e trabalhá-lo separadamente para corrigi-lo ou minimizá-lo. Neste capítulo veremos como a técnica do violino é construída segundo os preceitos de um dos maiores pedagogos do violino do século XX, Carl Flesch, e ainda como realizar uma profunda avaliação pedagógica de um aluno de violino com o objetivo de detectar características individuais e possíveis problemas, a fim de isolá-los e trabalhá-los separadamente de maneira eficiente e direta. Em seu livro *Urstudien*⁸⁹ – Estudos Básicos para Violino – Flesch aponta que nos trinta anos que precederam seu livro, houve um aumento significativo de publicações abordando a técnica violinística, porém:

(...) “os métodos e exercícios, em uso nos dias de hoje, são todos esquematizados, completa e exaustivamente, de uma maneira que somente os estudantes avançados, ou os solistas, em condições de dedicar várias horas diárias de estudo para a prática violinística, possam ter a esperança de alcançar algum resultado satisfatório.”⁹⁰

Comparativamente, segundo o autor, existem poucas publicações com esta finalidade que tratem do estudo do violino em seu estágio mais básico. Na década de 1920 uma publicação tornou-se um marco na pedagogia do violino: *The Art of Violin Playing*⁹¹ de Carl Flesch. Nesta obra, em dois volumes, o autor

⁸⁹ Carl Flesch, *Urstudien – Basic Studies* (Nova York: Carl Fischer Music, 1970)

⁹⁰ Idem, 1.

⁹¹ Flesch: “The Art of Violin Playing – Livro I”.

define os pilares que sustentam todo sistema ensino–aprendizagem do instrumento. Esta base teórica se divide em três áreas correlacionadas⁹²: *Técnica Geral, Técnica Aplicada e Concepção Artística*.

2.2.1. Técnica Geral

Consiste na formação mecânica do instrumentista no sentido mais amplo da palavra. Engloba a técnicas de execução e o perfeito cultivo do mecanismo de ambos os braços e têm como objetivo proporcionar ao violinista a possibilidade de efetuar todo tipo de efeitos sonoros que o repertório possa exigir. Segundo Flesch é o violino como “ofício”.

“Neste termo eu incluo o cultivo mais perfeitamente praticável do mecanismo dos dois braços com o propósito de assegurar todos os efeitos possíveis da produção sonora de um violino, de uma maneira dependente e impecável. Poderíamos chamar: toque do violino como ofício.”⁹³

2.2.2. Técnica Aplicada

Incide na capacidade racional de identificar e resolver problemas técnicos que apareçam no repertório violinístico. Está diretamente relacionado ao nosso trabalho como pedagogos e muitas vezes é o

⁹² Bosísio e Lavigne, 6.

⁹³Flesch: “The Art of Violin Playing – Livro I”, 8.

problema mais difícil de ser trabalhado. Para Flesch, é o violino como “ciência”.

“Quando eu aplico capacidades técnicas gerais adquiridas em dificuldades técnicas ocorrentes em uma composição, então é uma questão de Técnica Aplicada. É o toque de violino como uma ciência.”⁹⁴

2.2.3. Conceção Artística

Ocorre quando o executante tem liberdade total de “*espírito*”, adquirida através do domínio completo das duas técnicas anteriores e, assim sendo, permite ao intérprete expressar-se artisticamente por meio de seu instrumento. Carl Flesch, assim, define o violino como uma “arte”.

“Realização Artística: apenas quando eu controlar um mecanismo perfeito e for capaz de aplicá-lo de maneira correta, serei livre o suficiente, fisicamente, para me entregar inteiramente ao espírito da música, e permitir a expressividade conduzir a técnica que agora meramente a serve. Isto é o toque de violino como uma arte.”⁹⁵

Segundo Flesch, este modelo teórico origina uma metodologia de estudo dividida em quatro blocos de trabalhos diários, formado pela mecânica, escalas, estudos e repertório.

⁹⁴Idem, 8.

⁹⁵Idem, 8.

2.2.4. Mecânica

Consiste no estudo básico de todo violinista. Proporciona o desenvolvimento das mais variadas técnicas do instrumento, abrangendo tanto especificidades do membro superior esquerdo, como afinação, *vibrato*, clareza e velocidade das articulações dos dedos, posições fixas e em mudanças entre outras, assim como o membro superior direito, ou seja, do arco e todas as suas sutilezas de todos os golpes de arco existentes além da correlação entre ambos.

Um exemplo de estudo da mecânica na *performance* do violino é o livro de Henry Schradieck, intitulado *School of Violin Technique*⁹⁶, como pode-se notar na figura abaixo.



Figura 21 – Schradieck – Exercícios 1 e 2

2.2.5. Escalas

Proporciona ao violinista a capacidade de relacionar e organizar, tanto mentalmente quanto fisicamente, uma sequência de notas no violino de acordo com padrões pré-definidos, como as mais diversas tonalidades ou também com padrões atonais. Podem-se citar como exemplos de métodos de escalas para violino vários métodos publicados. Aqui destacam-se dois deles: o de Carl Flesch – *Scale System* – 1987 e o de Ivan Galamian e Frederick Neumann – *Contemporary Violin Technique*, Volume 1: *Scale and Arpeggio Exercises with Bowing*.(S/D)

⁹⁶ Henry Schradieck, *School of Violin Technique* (Edition Cranz, 1939), 3.



Figura 22 – Escalas em Dó Maior segundo Flesch



Figura 23 – Escalas em Dó Maior segundo Galamian e Neumann

2.2.6. Estudos

São composições escritas com o objetivo específico de trabalhar uma ou mais partes isoladas da técnica violinística. Na maioria das vezes são escritos por violinistas com o intuito da pedagogia, mas algumas vezes atingem também objetivos estéticos artísticos. A figura a seguir exemplifica o caso de uma obra composta como estudo que se tornar uma peça de concerto, trata-se do Estudo-capricho nº4 para dois violinos, do compositor e violinista polonês Henri Wieniawski (1835–1880).

Tempo di Saltarella, ma non troppo vivo. 49

4. *p* Du milieu de l'archet.

cresc. *f* *p*

pp *pizz.* *pp*

f *con fuoco* sul G.

Figura 24 – Estudo-capricho nº4 para dois violinos

2.2.7. Repertório

São todas as obras compostas para o violino com objetivos artísticos e/ou estéticos. Em termos de material musical escrito para o violino, o repertório é o objetivo final de objetivo final de um instrumentista. É o elemento convergente de toda a técnica do instrumento.

[illegible]

Figura 25 – Exemplo de repertório – Fantasia Escocesa, op.46 de Max Bruch

Para Bosísio e Lavigne⁹⁷, apesar do violino ser uma atividade que exige um trabalho diário e ocupa inúmeras horas de estudo, existem poucos subsídios escritos a respeito de vários aspectos da técnica violinística, sobretudo relacionados à mecânica do instrumento, principalmente se compararmos com outras áreas da música erudita. Neste aspecto *The Art of Violin Playing* de Carl Flesch ainda é um marco incomparável, ou seja, as técnicas de produção sonora do violino, em suas maiores e menores sutilezas, são transmitidas em grande parcela, por meio da tradição oral na interação professor–aluno durante horas de aula ao longo de gerações.

⁹⁷ Bosísio e Lavigne, 4.

2.3. Análise e Avaliação Pedagógica de um Violinista

Independentemente do método utilizado, é essencial que um bom professor de instrumento saiba fazer uma análise pedagógica de seu aluno, possibilitando assim a identificação de características pessoais a fim de traçar um plano de aula para melhor desenvolver o potencial apresentado por cada indivíduo, que varia de caso para caso⁹⁸.

Em entrevista ao violinista Edson Queiroz, Bosísio relata uma das grandes qualidades de seu professor Max Rostal; a capacidade analítica e de observação para delinear uma metodologia específica para cada aluno, a fim de desenvolver ao máximo suas qualidades técnicas e artísticas sem abrir mão das características individuais de cada violinista, o que fica evidente quando afirma que:

“Por mais que reconheçamos em diversos alunos de Rostal atitudes artísticas e técnicas semelhantes, o mestre fazia questão de que fôssemos diferentes uns dos outros. Pela **observação**, ele **traçava o perfil psicológico, artístico e até anatômico de cada um** de nós e, **dentro deste perfil individual, desenvolvia seu trabalho**. Com certeza, não éramos como pãozinhos recém saídos do forno – bons, porém mediocrementemente iguais.”⁹⁹

A seguir mostraremos um modelo em tópicos da avaliação pedagógica segundo o professor Paulo Bosísio, desenvolvida ao longo de décadas de dedicação ao ensino do violino. Este plano é um detalhamento das informações colhidas através de anotações de aulas particulares correlacionadas com

⁹⁸ Paulo Bosísio, “A Avaliação Pedagógica do Aluno de Violino” (Palestra , Quatro Barras, Janeiro, 2007)

⁹⁹ Andrade, 111–113.

palestras e *master-classes*, vivenciadas pelo autor desta dissertação ao longo de mais de uma década como aluno de violino.

Avaliação Pedagógica do Aluno de Violino

Plano Artístico – Intelectual		Plano Instrumental	
A. Perfil Psicológico. (Inclui a análise da auto estima).	A. 1. Postura ▶ O instrumento Corpo (eixo cabeça – pescoço – tronco, relação pés – joelho – bacia – ombros, elegância e leveza). ▶ Integração violino – copo (harmonia do todo).		
B. Análise da potencialidade artística e limitações corpóreas. ▶ riqueza de timbres, expressividade, criatividade...	B. 1. Afinação. ▶ Na posição fixa (relação tom – semitom). ▶ Nas mudanças de posição. ▶ Nas cordas duplas. 2. Produção de som. ▶ Limpeza e centralização do som 3. Ritmo. ▶ Relação ritmo - distribuição de arco. ▶ Ritmo e pulsação musical (agógica). ▶ Ritmo e o psiquismo (ansiedade, medo, descaço, etc. e suas influências sobre o ritmo).		
C. Análise da capacidade de trabalho e disciplina.	C. 1. Técnica de mão esquerda. ▶ colocação da mão esquerda e em especial a do polegar. ▶ Angulação dos dedos. ▶ Grau de exatidão nas posições fixas (definição das posições e checagem dos métodos utilizados). ▶ Grau de exatidão da técnica de mudança de posição (checar o conhecimento das notas intermediárias, posições do polegar, etc e métodos utilizados). ▶ Checar o conhecimento da técnica de cordas duplas (noções de forma e inversão, planejamento geométrico da posição da mão e métodos utilizados). ▶ Checar conhecimento da técnica de articular (quais métodos e como utilizar – Sewick, Schradieck, etc). ▶ checar técnica de escalas e arpejos (métodos c. Flesch, I. Galamian...). ▶ Vibrato (sonoramente e visualmente, checando procedimentos de aprendizagem).		
D. Relação do talento artístico-instrumental e a capacidade de trabalho. ▶ Relação do talento artístico-instrumental e a capacidade de trabalho determina o grau de produtividade = nota.	2. Técnica de mão direita. ▶ Empunhamento e condução (ponta, meio, latão, meio-ponta, latão-meio e latão-ponta e o contrário). ▶ Divisão do arco. ▶ Checar aplicação e conhecimento dos golpes de arco incluindo o estudo e prática do legato. ▶ O arco e suas relações com dinâmicas e timbres (velocidade, distribuição e ponto de contato). ▶ Checar métodos utilizados em todos os itens. 3. Técnica combinada. ▶ Sincronia dos movimentos entre a mão esquerda e a direita. ▶ Velocidades proporcionais utilizadas no arco como apoio à mão esquerda. (ex.: mais ou menos arco para notas avulsas em passagens de difícil emissão). ▶ Checar métodos de "Estudos" utilizados (Kreutzer, Dont, Rode, Gaviniès, etc).		

Nota: sem a menor sombra de dúvida, há uma mútua "infiltração" entre os planos analítico-intelectual e instrumental. Esta divisão é uma tentativa acadêmica de objetivar e facilitar uma avaliação feita pelo professor, sendo ainda plenamente passível de reajustes.

Professor Paulo Bosisio

Figura 26 – Tabela de Avaliação Pedagógica segundo Paulo Bosisio

Procuraremos aqui desenvolver conceitualmente as idéias contidas na tabela anterior, produzida por Bosísio, sistematizando os diversos tópicos relacionados.

O professor Paulo Bosísio divide seu plano de avaliação pedagógica em duas partes: a que chamou de Plano Artístico – Intelectual e a de Plano Instrumental. A primeira leva em conta questões psicológicas e cognitivas e a segunda, questões relacionadas diretamente à execução motora do violino.

A análise a seguir mostra os dois planos de forma isolada, apontando seus vários aspectos. Alguns tópicos determinados por Paulo Bosísio são complementados também com definições apontadas por Carl Flesch. Apesar do presente trabalho abordar o aprendizado do violino em sua fase inicial, é relevante distinguir o maior número de características possíveis, a fim de disponibilizarmos ao leitor as mais diversas ferramentas de avaliações e proporcionarmos um detalhamento mais apurado na hora de traçarmos um perfil para cada violinista e conseqüentemente a elaboração de exercícios práticos complementares. Alguns dos tópicos serão mais obviamente aplicáveis a violinistas mais avançados (como por exemplo, notas duplas e mudanças de posição), mas independentemente do grau de execução violinístico, todos os pontos citados a seguir podem ser utilizados e/ou adaptados.

2.3.1. Plano Artístico – Intelectual

O primeiro item que Paulo Bosísio destaca é o do **perfil psicológico**, que consiste em uma análise sumária de tudo o que forma a personalidade de um ser humano, ou seja, as características individuais de cada um. Detectar se o aluno é ansioso, introvertido, extrovertido, tímido, sensível etc. Inclui, aqui, uma análise da autoestima do aluno. Esse item é importantíssimo para o professor definir estratégias de abordagem e aplicações metodológicas que deverá usar, levando-se em conta cada aluno separadamente.

Já a **análise da potencialidade artística**, aborda toda a criatividade do aluno, sua capacidade de expressividade musical e corpórea, produção e realização de riquezas de timbres, nuances sonoras e fraseamento musical.

Quanto às **limitações corpóreas**, está diretamente relacionada às características físicas de cada um, além da capacidade de coordenação motora do indivíduo, muito importante na aplicação da técnica violinística como um todo. Um exemplo são as revisões de Max Rostal, que propõe ao menos dois tipos de dedilhado para uma passagem técnica, levando-se em conta características físicas do violinista, como explica Bosísio, Rostal levava em consideração

“(...) desde a postura, peculiar a cada porte. Como na escolha do dedilhado, onde normalmente apresentava duas opções para tamanhos diferentes de mão. Ambas, entretanto, eram atreladas ao pensamento artístico daquele momento, na obra. Nas diferenças culturais ou facilidades específicas em relação ao repertório, seguia o exemplo de seu mestre Flesch, ou seja, insistia em trabalhar intensamente com o aluno nos pontos onde ele aluno era menos

brilhante, ao mesmo tempo propondo, em apresentações públicas, o repertório que mais se identificava com o intérprete”¹⁰⁰.

O item da **análise da capacidade de trabalho e disciplina** está relacionado com a aptidão e resistência mental e física para o trabalho, além do poder de organização e otimização do estudo individual do instrumento.

A junção de todos os itens anteriores cria a **relação do talento artístico-instrumental** e a **capacidade de trabalho** e, assim, determina-se o grau de produtividade de cada aluno.

2.3.2. Plano Instrumental

Enquanto a primeira parte da avaliação pedagógica segundo Paulo Bosísio aborda questões artísticas e intelectuais, a segunda parte está relacionada com a técnica de execução do instrumento e pode ser dividida em vários itens subsequentes.

A **postura** relaciona-se com a maneira como o corpo age e se equilibra em várias situações, tanto estáticas como em movimento. Funciona em conjunto com o sistema nervoso e o aparelho locomotor. Também é sinônimo de atitude. Pode ser subdividida em:

- O **Instrumento Corpo** está diretamente relacionado com o eixo Cabeça – Pescoço – Tronco, assim como a relação Pés – Joelho – Bacia

¹⁰⁰ Andrade,113.

– Ombros. Também está diretamente ligado à elegância e leveza corporal ao toque do violino.

- Já a **Integração Violino – Corpo** aborda a harmonia do corpo como um conjunto, avaliando o grau de relação entre o executante e seu instrumento, ou seja, o quão o aluno fica “à vontade” com seu violino.

A **afinação** é a capacidade do aluno de colocar os dedos da mão esquerda com justeza a fim de produzir um som de uma determinada frequência relacionada a um sistema referencial. A correta afinação pode advir de uma relação sonora de simultaneidade – harmônica – ou diatônica, isto é, melódica. Segundo Flesch, o principal propósito relacionado a todas as atividades do membro superior esquerdo é o de produzir certo número de tons, em uma sequência pré-determinada, assim como também um certo número de vibrações por segundo pré-determinados de acordo com as leis da acústica, ou seja, puramente afinados. De acordo com as leis da acústica, cada tom tem um número de vibrações definidos à exatidão e, após uma série de exemplos musicais e matemáticos, Flesch chega à conclusão que, na definição física ou acústica, tocar afinado no violino seria uma impossibilidade. Por isso a afinação aqui é definida em termos comparativos e não em valores absolutos¹⁰¹.

O item relacionado à afinação deve ser analisado em três situações básicas distintas:

- Na **posição fixa** é a afinação relacionada entre os dedos da mão esquerda e suas diversas combinações (relação tom – semitom), em uma posição pré-determinada do membro superior esquerdo.

¹⁰¹ Flesch. “The Art of Violin Playing – Livro I”, 19.

- Nas **mudanças de posição** indica o grau de justeza no processo de substituição de um dedo por outro na mesma nota ou notas diferentes, exigindo assim uma mudança total do posicionamento e angulação do braço esquerdo e do polegar – principalmente da primeira à quarta posição.
- Já nas **cordas duplas**, a afinação é a resultante de duas ou mais notas tocadas ao mesmo tempo. É um exemplo da afinação comparativa entre várias referências simultâneas. Deve-se levar em consideração também a condução do arco, responsável muitas vezes por deformações no som causando assim a chamada “desafinação pelo arco”.¹⁰²

Segundo Bosísio e Lavigne¹⁰³ são três as principais desafinações causadas pela má condução de arco: a deficiência na correta utilização da pressão do arco nas cordas (falta ou excesso), arrancos e acentos fora de hora, causados pela falta de domínio da velocidade e da distribuição orgânica do arco e o mau uso do ponto de contato, que deve depender da posição na qual está tocando.

O item que trata da **produção de som** deve ser tratado com extrema importância, pois enquanto o membro superior esquerdo é responsável por determinar número de vibrações produzidas, ou seja, as notas, a função do membro superior direito é proporcionar energia necessária para a vibração das

¹⁰² Bosísio e Lavigne, 54.

¹⁰³ Bosísio e Lavigne, 56.

cordas. Para Flesch¹⁰⁴, o som é resultado de um número regular de vibrações; quando estas vibrações são irregulares, a resultante é ruído.

No caso do violino, notas são sempre acompanhadas de ruídos, em maior ou menor grau, já que a própria fricção das crinas nas cordas produz um ruído característico impossível de ser filtrado, mas sim, possível de ser minimizado. Questões como velocidade de arco e pressão devem ser levadas em conta, já que o mau uso destes dois elementos resulta na maioria das vezes em sons “arranhados” (excesso de pressão e pouca velocidade) ou “flautados” (excesso de velocidade e pouca pressão). No fim, busca-se na maioria das vezes um equilíbrio a fim de produzirmos um som “focado”, limpo e centralizado. Falar de sons é sempre uma dificuldade, já que possuímos pouquíssimos adjetivos para definirmos qualidades sonoras. Geralmente temos que “emprestar” qualidades de outros sentidos para melhor entendermos os diferentes sons possíveis de executarmos.¹⁰⁵ A produção sonora pode assim ser subdividida em cinco categorias:

- A **limpeza e centralização do som** é o som mais livre de ruídos possível, mais “puro” e “focado”. Aqui é relacionado na produção de som de um violinista de uma maneira geral. Segundo Bosísio e Lavigne para a obtenção de uma boa sonoridade, o violinista deve prestar atenção a cada nota tocada e procure assumir a inteira responsabilidade por cada som, sem deixar nada ao acaso.

¹⁰⁴ Flesch: “The Art of Violin Playing – Livro I”, 81.

¹⁰⁵ Sobre produção de som, Carl Flesch dedica um livro inteiro ao assunto, escrito apenas três anos após a conclusão de “*The Art of Violin Playing*”. Chama-se “*Problems of Tone Production in Violin Playing*” (Carl Fischer, 1931).

- O uso de diversos **pontos de contato** advém da capacidade e do domínio do violinista em tocar nos diversas regiões onde as crinas do arco entram em contato com a corda. Já que cada ponto de contato depende de uma série de fatores, ele está em constante mudança. Depende, segundo Flesch, da duração do golpe de arco, da força da pressão do arco e da posição que a mão esquerda se encontra¹⁰⁶. Para Bosísio e Lavigne, o ponto de contato depende de vários fatores, que vão desde a curvatura do cavalete até a resposta do instrumento.¹⁰⁷
- As **dinâmicas** são as diversas graduações de intensidade do volume sonoro que em conjunção com o timbre direciona para uma ilimitada possibilidade sonora. Flesch diferencia em quatro características básicas: o forte, o fraco, o crescente e o que diminui.¹⁰⁸ É importante verificar se o aluno possui o entendimento do que é a dinâmica e suas variadas possibilidades de aplicações.
- Os **diversos timbres** diferenciam o violino dos outros instrumentos, pois o fato do violino possuir uma matiz sonora muito abrangente, ou seja, uma possibilidade *timbrística* que carrega consigo uma multiplicidade de registros quase que apenas limitada pela habilidade do executante. É a resultante da interação de todos os elementos da produção de som citados acima.¹⁰⁹
- O **som como meio expressivo**, para Flesch, é o mais alto grau da produção sonora violinística, já que combina as mais diversas

¹⁰⁶ Flesch: "The Art of Violin Playing – Livro I", 81

¹⁰⁷ Bosísio e Lavigne, 58.

¹⁰⁸ Flesch: "The Art of Violin Playing – Livro I", 90.

¹⁰⁹ Idem, 99.

técnicas do instrumento com um único objetivo artístico de produção de som,

“(...)até agora nós restringimos nossas observações na produção de vibrações infalíveis em seu mais alto grau, ou seja, vibrações sem ruídos secundários. Mesmo sendo importante, ainda assim é apenas o começo de uma seqüência de fatores técnicos almejando um ideal mais alto no toque de violino. Apenas após tê-lo dominado por completo, pode-se abordar o objeto final de todo o fazer-musical, a produção do som como um meio de expressão.”¹¹⁰

Ritmo deriva da palavra grega *rhythmos* que designa aquilo que se move, que flui. Em termos sonoros aplica-se na variação da duração dos sons e suas diversas combinações. Segundo Dourado¹¹¹, é a subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mesuráveis. No estudo do violino, está relacionado com três partes distintas:

- O **ritmo e a distribuição de arco** consistem no uso inteligente e eficiente da quantidade de arco necessária para executar determinada exigência técnica.
- Já o **ritmo e a pulsação musical** são as diferentes analogias da métrica musical relacionadas ao fraseamento, como por exemplo, o uso da *agógica* e *rubatos* que modificam o ritmo enquanto movimento dentro de uma pulsação: precipitando, atrasando, interrompendo. Este recurso, bem aplicado, traduz-se em grande expressividade artística e, muitas vezes, diferencia um intérprete como artista. Também pode ser definido como cinética musical. Avalia-se a forma

¹¹⁰ Idem, 100.

¹¹¹ Dourado, 282.

como o violinista conduz o fraseado musical dentro de uma pulsação métrica.

- Na **relação ritmo e psiquismo** deve-se fazer uma avaliação de como o ritmo musical pode ser influenciado pela mente do aluno. As influências podem ser causadas pela ansiedade, nervosismo, medo, descaso entre outros. Exemplo típico é do nervosismo do aluno afetando diretamente no andamento da peça executada, que acarreta muitas vezes em uma disparada descontrolada na pulsação musical.

A **técnica de mão esquerda** engloba tudo aquilo que envolve o membro superior esquerdo, vai desde a correta colocação dos dedos sobre as cordas até questões de velocidade e utilização do *vibrato*. Como vimos anteriormente, para Flesch há uma impossibilidade de se tocar absolutamente afinado no sentido puro da palavra como definida pelas leis da Acústica e da Física. Mas é imperativo que o professor introduza o conceito da correção da entonação para alunos desde o nível de execução mais básico, prevenindo assim a formação de conceitos inteiramente errados. Para tanto deve-se levar em consideração alguns aspectos específicos da técnica da mão esquerda como veremos a seguir.

- O primeiro subitem aborda a correta **colocação da mão esquerda** e em especial do **polegar**. Carl Flesch classifica a colocação da mão esquerda no violino como “não-natural”, devido à rotação do antebraço em um ângulo de 90–100°. Rotação esta agravada quando tratamos das posições mais altas no instrumento. Para ele, o posicionamento do braço, dedos e polegar estão estritamente interconectados e interdependentes. A posição do polegar não deve

estar totalmente estendida, muito menos totalmente flexionada, o meio termo, ou seja, levemente flexionada, seria a posição ideal.

- Quanto à **angulação dos dedos**, o professor deve sempre checar a sua correta aplicação, que pode variar de aluno para aluno basicamente levando-se em conta questões anatômicas. Para Flesch é impossível padronizar uma maneira de se colocar os dedos sobre as cordas. Depende de vários fatores, como o tamanho da mão e comprimento dos dedos, entre outros. De qualquer maneira, Flesch rejeita a curvatura excessiva dos dedos, por entender que assim eles perdem força, flexibilidade e agilidade. Além do executante correr o risco de pressionar as cordas com suas unhas produzindo assim um som desagradável.
- Quanto ao **grau de exatidão nas posições** fixas, deve-se avaliar a correta colocação e a permanência nas diversas posições possíveis de se tocar no violino, ou seja, a definição das posições e checagem dos métodos utilizados.
- O item que se refere ao **grau de exatidão da técnica de mudança de posição** está relacionado com o movimento de transição de uma posição fixa para outra, deve-se checar o conhecimento das notas intermediárias, assim como a ação do polegar nas diversas fases de mudança de posição como, por exemplo, a diferença da ação do polegar entre a primeira e terceira posições, depois a transição oblíqua para a quarta posição e a acomodação da quinta posição e adiante.

- Já no item referente ao **conhecimento da técnica de cordas duplas**, o professor deve checar além da própria afinação em notas duplas tratada anteriormente, mas também aqui relacionada diretamente ao posicionamento da mão, ou seja, noções de forma, como definidas por Galamian e inversão de forma, definidas por Bosísio¹¹², assim como o planejamento geométrico da posição da mão e seus métodos utilizados. Segundo Bosísio, a inversão da forma exige mais verticalismo e muito mais movimento direcional.¹¹³
- **Técnicas de articular:** A clareza no ato de articular, assim como a agilidade e processos de estudo.
- **Escalas e arpejos:** Mais do que checar o conhecimento do aluno em escalas e arpejos, detectar metodologias de estudo dos mesmos, alguns exemplos são Flesch e Galamian.¹¹⁴
- **Vibrato:** Não somente detectar se o aluno possui *vibrato* de pulso ou braço, mas fazer uma avaliação dos diversos tipos de *vibrato* que o violinista possa oferecer, tanto sonora quanto visualmente, checando procedimentos de aprendizagem. Bosísio identifica três tipos distintos de *vibrato*, o de **braço** em que a oscilação é realizada com atividade do antebraço e reflexo do dedo, o de **pulso** em que a oscilação é realizada pelo movimento do pulso. E o de **dedo** que deve ser tratado como complementar a um dos dois anteriores, pois

¹¹² Bosísio: “Apostila sobre Técnica do Violino”, 7.

¹¹³ Idem, 7.

¹¹⁴ Flesch, Carl. *Das Skalensystem*. Berlim: Verlag Von Ries, 1987.

Galamian, Ivan. *Contemporary Violin Technique, Volume 1*. (Nova York: Galaxy Music Corp .

isoladamente resulta em uma sonoridade desagradável. O objetivo do *vibrato* de dedo seria tornar o *vibrato* como um todo mais veloz.¹¹⁵

Uma das partes mais complexas da técnica violinística é a chamada **técnica de mão direita**. Bosísio e Lavigne dedicam um trabalho inteiro a questões fundamentais da técnica de arco para violino e viola. Nele os autores lembram que referências relacionadas diretamente a este assunto são escassas, ainda mais se compararmos às publicações dedicadas à técnica da mão esquerda. As descrições de técnicas instrumentais – imprescindíveis para a manutenção dos repertórios – não fazem parte de suas tradições. Em última análise, tais técnicas de produção sonora são transmitidas oralmente, através de uma interação professor e aluno, durante aulas ao longo das gerações¹¹⁶. As diversas técnicas de mão direita podem ser classificadas dentro dos itens a seguir:

- O **empunhamento** é a maneira como o violinista segura o arco. Os aspectos anatômicos individuais – tamanho da mão, dedos, antebraço e braço – devem ser levados em consideração, pois determinam pequenas diferenças que muitas vezes fazem com que o que possa ser confortável para um, deixe de ser para outro¹¹⁷. Segundo Bosísio e Lavigne, este é um dos aspectos mais controversos da técnica do instrumento e existem diferentes soluções dependendo das diferentes escolas de violino:

“Na realidade, as diversas variantes – nas mãos de bons instrumentistas – possuem um número bem maior de semelhanças do

¹¹⁵ Bosísio: “Apostila sobre Técnica do Violino”, 7 – 8.

¹¹⁶ Bosísio e Lavigne, 4.

¹¹⁷ Bosísio e Lavigne, 4.

que diferenças. A naturalidade da mão, a elasticidade dos dedos e uma postura que permita enfim a flexibilidade de todas as partes do membro superior direito são aspectos fundamentais em todas as boas escolas¹¹⁸”

Flesch¹¹⁹ relaciona três maneiras de segurar o arco: a da escola antiga alemã, a (nova) franco-belga e a (mais nova) russa:

Na maneira **antiga alemã**, o dedo indicador pressiona a vareta com sua superfície mais baixa, aproximadamente no nível da junção da segunda com a terceira falange (falanges média e distal); assim sendo, os outros dedos são posicionados de acordo com o indicador, sendo o polegar posicionado oposto ao dedo médio, segundo Flesch os dedos ficam todos encostados uns aos outros e a crina do arco é moderadamente tensionada.

Na **franco-belga**, o indicador entra em contato com o arco, na extremidade da segunda falange, sendo avançado à frente em um grau considerável. Existe um espaço considerável entre o indicador e os demais dedos, com o polegar oposto ao dedo médio. A crina é tensionada de maneira excessiva e o arco fica em uma posição inclinada.

Já na maneira **russa**, o indicador encosta na vareta na linha que separa a primeira e a segunda falange (falanges proximal e média), além disso, o indicador “abraça” o arco com a segunda e terceira falange. Existe um intervalo muito pequeno entre o indicador e o dedo médio. O indicador assume a função de guiar o arco enquanto o dedo mínimo só encosta na vareta quando utiliza-se a metade inferior do arco. A crina é pouco tensionada e a vareta fica em posição reta – sem inclinação.

Flesch acreditava que a maneira russa de segurar o arco era a mais eficiente, pois, segundo ele, produzia um grande resultado sonoro com um mínimo gasto de energia.¹²⁰

¹¹⁸ Bosísio e Lavigne, 6.

¹¹⁹ Flesch: “The Art of Violin Playing – Livro I”, 51.

A **condução de arco** é a maneira como o aluno desloca o arco tangendo as cordas. O arco deve ser conduzido paralelamente em relação ao cavalete do instrumento. Esta seria o princípio do paralelismo como condição *sine qua non* de condução do arco.¹²¹

- Já a **divisão de arco** é a maneira como o aluno dosa a utilização do arco em diferentes situações, sejam elas rítmicas ou melódicas, e requerimentos técnicos. Está diretamente relacionado com a utilização correta da velocidade, pressão e ponto de contato.
- Para Salles, golpes de arco, seriam um “tipo de movimento composto no qual a ação de grupos distintos de músculos definem determinado tipo de sonoridade.”¹²² Existem vários tipos de golpes de arco, e o professor de violino deve checar a aplicação e conhecimento destas diversas técnicas de arco. Dentre os muitos estão os básicos *détaché*, *martelé*, *spiccato* e suas variações e *sautillé*.
- Por último, o item **arco e suas relações com dinâmica e timbres** refere-se à utilização racional do arco, a fim de produzir as mais diversas nuances e maticizes sonoras. Está diretamente relacionada à correlação dos itens anteriores da técnica da mão direita.

A **técnica combinada** é a correta aplicação das técnicas da mão esquerda e da direita simultaneamente. É a parte final da técnica geral como definida por Flesch. Bosísio divide-a em três subitens, sendo que o último deles, **métodos de estudos**, já está diretamente relacionada à técnica aplicada.

¹²⁰ Em “The art of violin playing”, Flesch comete o equívoco de trocar a nomenclatura das falanges da mão. Inverte a primeira pela terceira e vice-versa.

¹²¹ Bosísio e Lavigne, 17.

¹²² Mariana Isdebski Salles, *Arcadas e Golpes de Arco*. (Brasília, Thesaurus: 1998), 2.

- Em relação à **sincronia**, deve-se analisar a simultaneidade dos movimentos entre mão esquerda e a direita, com a finalidade da produção de um som limpo, claro e articulado
- Já nas diversas **velocidades proporcionais** deve-se checar o domínio e a correta utilização de diferentes velocidades de arco como apoio à mão esquerda. Por exemplo, utilizar maior ou menor quantidade de arco de acordo com notas avulsas em passagens de difícil emissão, ou a dosagem em mudanças de posição ou nas mudanças de cordas.
- Os **métodos de estudos** correlacionam os diversos itens acima citados e sua utilização se dá de acordo com o atual grau de aprimoramento técnico do aluno. Alguns exemplos são os estudos de Sitt, Kreutzer, Dont, Rode, Gavinies, Wieniawski entre outros. Para Bosísio, para realizar bem um estudo, primeiramente deve-se entender a finalidade do mesmo, apenas posteriormente deve-se analisar suas dificuldades, como por exemplo se é proposto um trabalho específico de uma técnica da mão esquerda, ou do arco ou a sincronia entre ambos.

CAPÍTULO III

Métodos de Inicialização ao Violino

2.4. Análise dos Métodos de Inicialização.

Antes de passarmos para o processo de composição dos exercícios, criaremos, por meio de uma análise técnica violinística, alguns princípios para servirem de diretrizes para as nossas composições, que chamamos de “linha guia”.

Esperamos assim, compreender melhor o processo de ensino aprendizagem na iniciação ao violino, assim como identificar e definir objetivos para aperfeiçoar composições para esta fase específica do violino.

Começaremos o processo com uma análise comparativa entre alguns métodos de violino existentes, que terá como foco principal a identificação da abordagem metodológica da técnica violinística. Parâmetros como tonalidade, condução de vozes, intervalos e ritmos, para citar alguns, serão tratados de forma secundária e só serão levados em conta a fim de servirem como base de argumentação para alguma solução técnica do violino. Por exemplo: o ritmo estará subordinado à condução do arco, a direção da linha melódica estará subordinada à técnica de mão esquerda e assim sucessivamente.

Lembramos que a análise comparativa tem o objetivo de traçar uma linha técnica fundamental comum, no sentido mais básico de execução. Os modelos apresentados são vistos de forma geral, podendo ser utilizados em qualquer método aqui selecionado. Cabe ao professor utilizar os métodos de análise da melhor maneira possível, adequando-os a situações diferentes e a alunos diferentes.

A composição sempre será na forma de dueto, em que a primeira linha será a linha do aluno e a segunda linha a do professor.

A partir desta análise e detecção de características comuns, obteremos resultantes que servirão de parâmetros para a composição da linha do aluno. Já a linha do professor não terá limitações e será livre para ser composta da forma que acharmos melhor, a fim de enriquecer e apoiar todo o processo de execução do exercício.

2.4.1. A Escolha dos Métodos

Quatro métodos de inicialização ao violino foram selecionados para esta análise comparativa. Todos eles são facilmente encontrados para aquisição e até mesmo *download* pela internet e representam diferentes escolas do violino e abordagens técnicas e foram criados em diferentes períodos da história. Procurou-se aqui uma maior heterogeneidade entre os métodos. Três deles são tidos como “métodos tradicionais”, representando escolas diversas do violino, como a escola antiga alemã com Christian Heinrich Hohmann, a escola Franco-belga com Nicolas Laoureux e a escola russa de Leopold Auer com Maia Bang. Já o de Shinichi Suzuki é tido como um método alternativo, com ideais e características distintas e não constituído por esta ou aquela tradição específica de escola de violino.

Uma das idéias deste texto é mostrar que independente do método que utilizamos, este deve ser adaptado a questões atuais. Segundo Bosísio¹²³, métodos de inicialização como o Suzuki ou “(...) como qualquer outro acesso ao violino, de toda e qualquer forma tem que ser readaptado e modernizado, caso contrário, ele se torna mais um método “tradicional”, porém envelhecido, o que é pior de tudo!”

¹²³ Romanelli, Ilari e Bosísio, 14.

2.4.2. Shinichi Suzuki

Suzuki nasceu na cidade japonesa de Nagoya, no ano de 1898. Seu pai possuía uma fábrica de violinos, onde trabalhou montando peças para os instrumentos, apesar disso, só teve contato com a execução do violino aos 17 anos, após ouvir uma gravação de Mischa Elman no rádio, quando resolveu estudar o instrumento¹²⁴. Após um período aprendendo de forma auto-didata, ouvindo gravações e tentando imitá-las da melhor maneira que podia. Após alguns anos começou a ter aulas com um professor em Tóquio, e aos 22 anos de idade mudou-se para Alemanha para ter aulas com Karl Klingler. Ao retornar ao Japão, Shinichi Suzuki teve a oportunidade de desenvolver seu método que consiste na sócio-educação de crianças através da música, muitas vezes executada em grupo ao invés das tradicionais aulas individuais.¹²⁵

O método de Suzuki tornou-se um dos mais difundidos métodos de inicialização ao instrumento utilizado no mundo, inclusive sendo adaptado para outros instrumentos como a flauta e o piano, e naturalmente foi a primeira escolha para ser utilizado nesta dissertação.

¹²⁴ Evelyn Hermann, *Shinichi Suzuki: The Man and His Philosophy* (Nova York: Alfred Publishing, 1993) 5 – 9.

¹²⁵ Suzuki Association of the Americas – <http://suzukiassociation.org/> – acesso em 20/10/2009

2.4.3. Nicolas Laoureux

Nicolas Laoureux foi um violinista e compositor belga nascido no ano de 1863 na cidade de Verviers, um distrito de Liège. Foi aluno de Louis Joseph Kefer, na escola de música de sua cidade natal. Pupilo e primeiro prêmio da classe do violinista Jeno Hubay¹²⁶ no conservatório de Bruxelas no ano de 1886, atuou como segundo violino do Quarteto de Cordas Thomson¹²⁷; ¹²⁸ –, quarteto este que, segundo Bachmann, “construiu uma esplêndida reputação” ¹²⁹. Seu método de violino foi amplamente usado em escolas no mundo inteiro, sendo adotado por vários conservatórios europeus, como o de Bruxelas, na Bélgica, o de Amsterdam na Holanda e Glasgow na Escócia. No Brasil foi adotado oficialmente pelo curso de violino da escola de música do Rio de Janeiro no início do século XX. Representa a tradição da escola Franco-Belga¹³⁰ do fim do século XIX e foi adotado primeiramente no conservatório de Bruxelas, com a indicação do grande professor da época César Thomson.¹³¹ Segundo ele, esse era o único método que habilmente preparava o aluno para as mais diversas dificuldades do instrumento, sobretudo a principal delas a entonação.

¹²⁶ Michel Stockhem, *Eugène Ysaïe et la musique de chambre* (Wavre: Editions Mardaga, 1990), 127.

¹²⁷ O quarteto era formado por: Cèsar Thomson, 1º violino; Nicolas Laoureux, 2º violino; Léon van Hout, viola; Edouard Jacobs, violoncelo.

¹²⁸ Guillaume Lekeu & Luc Verdebout, *Correspondance* (Wavre: Editions Mardaga, 1993), 40.

¹²⁹ Alberto Bachmann, *An Encyclopedia of The Violin* (Nova York: Da Capo Press, 1966), 405.

¹³⁰ Enzo Porta, *Il violino nella storia: maestri, tecniche, scuole* (Torino: EDT, 2000), 139.

¹³¹ Nicolas Laoureux, *A Practical Method for the Violin – Part 1* (CD–Sheet Music – 00220546) – Disponível em

http://www.cdsheetmusic.com/products/product_listing.cfm?cat_id=7

2.4.4. Christian Heinrich Hohmann

Hohmann foi um violinista, compositor e pedagogo alemão. Nasceu na cidade de Niederwern em 1811 e morreu em 1861 na cidade de Schwabach, também na Alemanha. Pouco foi achado sobre sua biografia, com quem estudou e como viveu, e talvez só o conheçamos hoje por meio de suas publicações para o violino.

Seu método para o instrumento¹³², primeiramente publicado na Alemanha no ano de 1839 com o nome de “Praktische Violinschule” é a obra de acesso ao violino mais antiga aqui selecionada, e, apesar disto, traz alguns elementos conceituais bem contemporâneos, como por exemplo, a composição de exercícios e músicas em formas de dueto. Dados como os relacionados à forma de segurar o arco – que é exatamente como Carl Flesch define a escola antiga alemã – ou posicionar o violino estão bem desatualizados e requerem uma readaptação aos conceitos mais modernos, mas como já afirmamos, este é o caso de praticamente a maioria dos métodos para violino. Um fato interessante que surgiu nesta pesquisa, é que a obra de Hohmann influenciou diretamente a criação de um método para leitura musical feito pelo musicólogo americano Luther Whiting Mason¹³³

¹³² Christian H. Hohmann, *Practical Violin Method – Book 1*(CD–Sheet Music – 00220546) – Disponível em CD–ROM em

http://www.cdsheetmusic.com/products/product_listing.cfm?cat_id=7

¹³³ Luther Whiting Mason, *The New First Music Reader: Preparatory to Sight–singing, Based Largely Upon C. H. Hohmann* (Boston: Ginn & Co, 1886).

2.4.5. Maia Bang

Maia Bang Hohn nasceu em Thomson na Noruega no ano de 1877. Segundo a própria autora¹³⁴, obteve conhecimento tanto da escola alemã quando estudou em Leipzig, quanto da franco-belga quando estudou em Paris e também quando foi aluna de Henri Marteau no Conservatório de Genebra na Suíça. Entrou em contato com a então nova escola russa, quando mudou-se para São Petersburgo, para ter aulas com o renomado professor Leopold Auer. No ano de 1918 Auer mudou-se para os Estados Unidos após a revolução russa e no ano seguinte, Maia Bang, após fundar a Escola de Música de Oslo, juntou-se ao seu professor, tornando-se sua assistente. Já em solo americano criou seu método para violino em sete volumes, que, segundo a revista especializada *Strad*¹³⁵, tornou-se mundialmente famoso. Maia Bang casou-se em 1922 com o Barão Charles Hohn, vindo a falecer no ano de 1940 na cidade de Nova York.

Pode-se afirmar que seu método representa elementos da escola russa de Leopold Auer, já que, segundo a própria autora, segue rigorosamente os conceitos definidos pelo grande professor. No próprio método há uma reprodução de uma carta escrita de próprio punho por Auer, cancelando a qualidade do material.¹³⁶

¹³⁴ Maia Bang, *Violin Method – Part 1 – Elementary* (Nova York: Carl Fischer Music, 1937), 2.

¹³⁵ *The Strad*, Vol. 48 (1937), 71.

¹³⁶ Bang, 4.

2.5. Corda solta sem mudança de cordas.

Primeiramente iremos analisar como os quatros métodos de iniciação ao violino selecionados abordam os primeiros movimentos básicos do instrumento, ou seja, a execução de uma corda solta isoladamente, sem mudanças para outras cordas. O uso inicial da corda solta parece ser um consenso entre pedagogos e, apesar de abordagens aparentemente diferentes, notamos semelhanças muito bem definidas, frutos de pesquisa ou talvez da própria tradição do ensino, passada do mestre ao aluno ao longo de gerações.

2.5.1. S. Suzuki.



Figura 27 – Exercício 1 Suzuki

O método de violino desenvolvido por Shinichi Suzuki é, talvez, o método de iniciação ao violino mais utilizado, aplicado tanto no ensino individual quanto no ensino coletivo do instrumento. É mundialmente conhecido e amplamente usado no Brasil.

Naturalmente foi escolhido como primeira referência para a análise e coleta de dados de nossa pesquisa. Suzuki, após um breve discurso a respeito de questões posturais e de como um aluno deve se portar em aula e estudar em

casa aborda a primeira lição de seu método de maneira objetiva e simples. Intitulado de *Exercise for Proper E-String Posture*

O autor frisa que a postura do corpo quando executada a corda Mi é de fundamental importância e deve ser completamente dominada. Suzuki opta por abordar a corda mais aguda do violino. Notamos que não existe mudança de cordas nem digitações de dedos sobre as cordas. O primeiro exercício do estudante limita-se à correta postura e angulação de braço para uma determinada corda. O ritmo constante e repetitivo de semicolcheias e colcheias garante a utilização de uma pequena parte do arco. O ritmo escolhido é uma preparação para a primeira peça musical que o aluno irá tocar, intitulada de “As Estrelinhas” e suas variações. A primeira variação utiliza este padrão rítmico.

Na primeira linha, Suzuki opta pela utilização de pausas entre os padrões rítmicos, podemos dizer que além do benefício de separar e, assim sendo, definir muito bem os padrões rítmicos, o autor usa o elemento de silêncio como preparação para uma futura mudança de corda.

2.5.2. N. Laoureux.



Figura 28 – Exercício 1 Laoureux

O método de violino *A Practical Method for Violin* de Nicolas Laoureux, também começa com exercícios de cordas soltas. O autor opta por usar exercícios de nota longa, o que faz com que o aluno utilize toda a extensão do arco, do talão até a ponta, sentindo toda a variação de peso e equilíbrio que as diferentes partes do arco oferecem. A opção da dinâmica *mezzo-forte* garante que o aluno toque confortavelmente, nem com força demasiada, que possivelmente acarretaria em um som “arranhado”, nem fraco demais, causando um som falho.

Aqui nestes exercícios, Laoureux escolhe começar pelas cordas mais graves do instrumento, mas sem mudanças de cordas. O padrão rítmico utilizado é muito simples, constante e repetitivo.

2.5.3. C.H. Hohmann

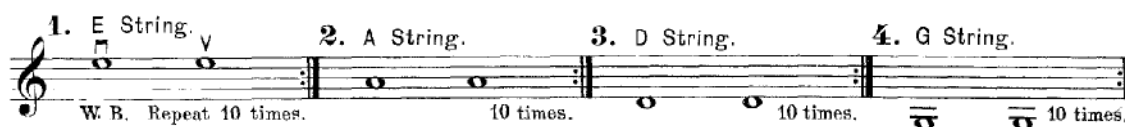


Figura 29 – Exercício 1 Hohmann

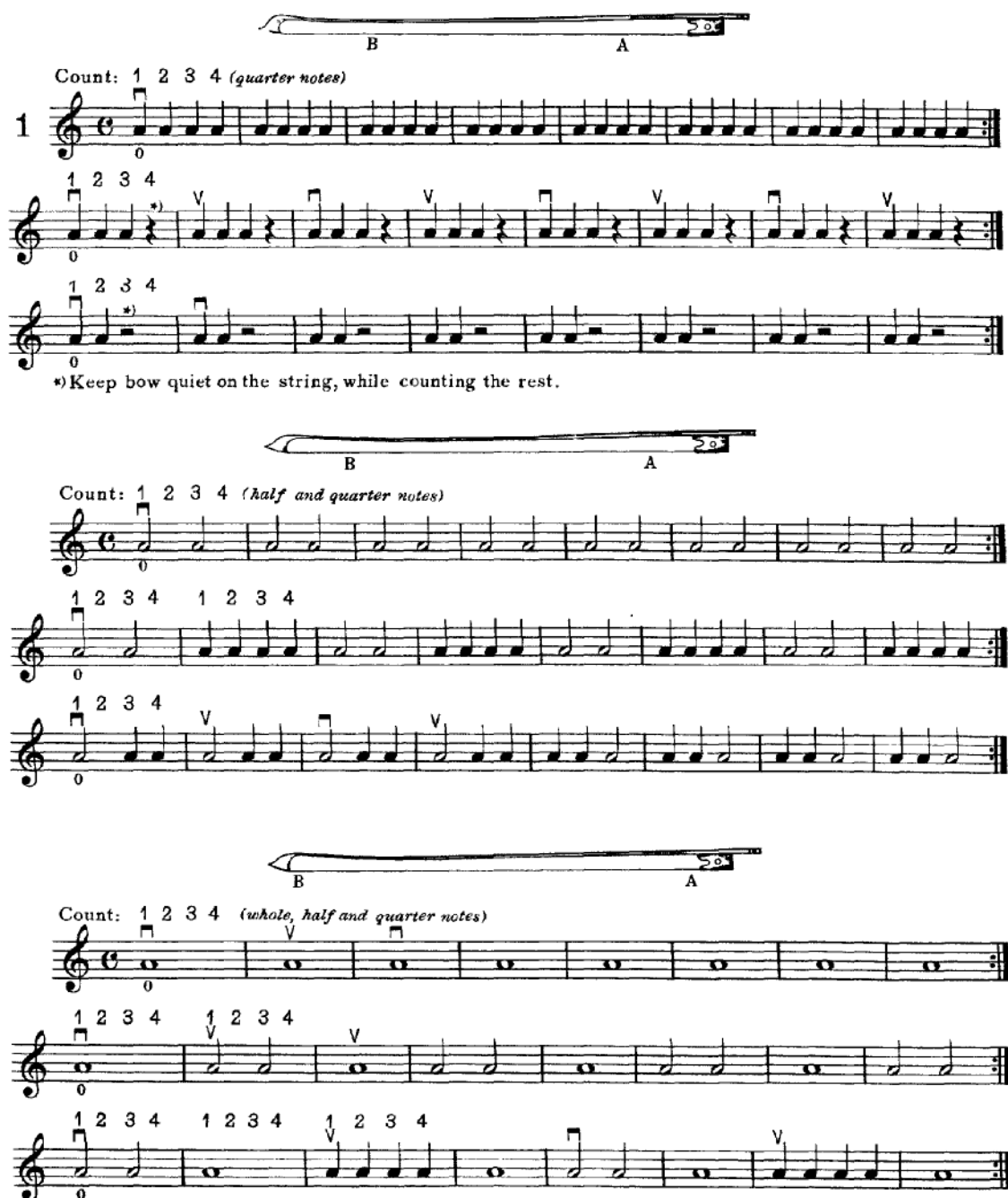
No método de iniciação ao violino *Practical Violin Method* de C.H. Hohmann, o compositor apresenta um mesmo exercício para as quatro cordas.

Apesar dos exercícios para as quatro cordas estarem escritos na mesma linha, este não é um exercício de mudança de cordas e sim de cordas soltas individuais. Não existe qualquer indicação de tempo e dinâmica, apenas duas semibreves a indicação da utilização de todo o arco – a abreviatura W.B. significa *whole bow*¹³⁷ – e o número de vezes que o aluno deve repetir cada exercício¹³⁸. A duração de cada nota está diretamente condicionada à velocidade de condução de cada arco. O padrão rítmico utilizado também é extremamente simples, sempre constante e repetitivo.

¹³⁷ Arco Inteiro.

¹³⁸ *Repeat 10 times* – Repetir dez vezes.

2.5.4. M. Bang.



The exercise consists of three systems, each with a violin and viola part. Each system begins with a bowing diagram showing a bow moving from B to A.

System 1: The count is "1 2 3 4 (quarter notes)". The violin part plays a continuous eighth-note pattern. The viola part plays a continuous eighth-note pattern with accents (v) on the first and third notes of each measure.

System 2: The count is "1 2 3 4 (half and quarter notes)". The violin part plays a continuous eighth-note pattern. The viola part plays a continuous eighth-note pattern with accents (v) on the first and third notes of each measure.

System 3: The count is "1 2 3 4 (whole, half and quarter notes)". The violin part plays a continuous eighth-note pattern. The viola part plays a continuous eighth-note pattern with accents (v) on the first and third notes of each measure.

*) Keep bow quiet on the string, while counting the rest.

Figura 30 – Exercício 1 Maia Bang

A autora Maia Bang, em seu método para violino intitulado *Violin Method – Part 1 – Elementary*, apresenta uma série de exercícios para corda Lá, que servirão, na seqüência, como padrão de estudo para as demais cordas Mi, Ré e Sol, nesta ordem.

Através de um desenho de um arco acima de cada exercício, Bang determina os limites da utilização da condução do arco (pontos A e B). Apesar da autora apresentar diversos tipos de ritmos, estes sempre formam padrões repetidos em suas respectivas linhas.

2.5.5. Comparações

Analisando os primeiros exercícios dos métodos de Suzuki, Laoureux, Hohmann e Maia Bang, notamos que todos eles começam a prática do violino com a utilização de cordas soltas, a quantidade de estudos dedicados ao uso da corda solta varia muito, enquanto Suzuki recomenda dois estudos na fase “pré-estrelinha”¹³⁹ – que é o período de exercícios que antecedem o aprendizado da primeira música do método de S. Suzuki – já Laoureux apresenta 41 estudos dedicados apenas à corda solta.

Nota-se também que, em um primeiro momento, os quatro autores optam por não utilizarem mudanças de cordas. Isto se dá devido ao posicionamento da angulação do braço direito, que varia de acordo com a corda que o violinista está tocando, e assim sendo, o iniciante dedica-se apenas aos processos que envolvem a condução do arco sobre uma corda.

¹³⁹ Romanelli, Ilari e Bosísio, 14

Para Suzuki a utilização das pausas serve como preparação para uma futura mudança entre cordas, como veremos mais adiante. Laoureux utiliza as pausas também como elemento que propicia o aluno a mudar a angulação do braço a fim de trocar de corda, mas aplica direto no exercício de mudança de cordas, como veremos adiante. Já Maia Bang utiliza as pausas como forma de controle na condução do arco.

Quanto a qual das cordas devemos usar na composição de nosso primeiro exercício, os próprios autores não são unânimes e utilizam as mais variadas formas, enquanto Suzuki e Laoureux utilizam as extremidades, cordas Mi e Sol respectivamente, Maia Bang prefere utilizar uma corda intermediária. Já Hohmann utiliza o mesmo estudo básico para a utilização das quatro cordas, partindo da mais aguda para a mais grave.

Armaduras de clave neste caso são totalmente irrelevantes e não afetam as cordas soltas do violino, já que o violino é afinado no mesmo padrão e não sofre alterações voluntárias, independente do número de sustenidos ou bemóis utilizados. A não ser é claro que um compositor peça, especificamente, a alteração da afinação do instrumento¹⁴⁰. Notamos que Suzuki utiliza uma armadura de clave com três sustenidos apenas como preparação para os exercícios seguintes.

A questão rítmica está diretamente relacionada à condução de arco, Suzuki utiliza colcheias e semicolcheias, garantindo assim uma utilização reduzida do arco, enquanto Maia Bang define exatamente qual a parcela do arco o aluno deve usar, delimitando a utilização entre os pontos “A” e “B”, como vemos na figura abaixo. Já Laoureux e Hohmann optam pelo uso de notas

¹⁴⁰ Para citar um exemplo na sua *“Danse Macabre”* – Camille Saint-Saëns especificamente pede para que o *spalla* da orquestra baixe em meio-tom a corda mi de seu violino durante todo o seu solo. Formando assim um trítono entre as cordas mais agudas na intensão de relacionar o solo do violino com uma figura diabólica.

longas garantindo assim a utilização inteira do arco. Notamos, porém, que o padrão rítmico é constante e repetitivo nos quatro métodos analisados, mantendo assim um modelo básico para a condução do arco.



Figura 31 – Maia Bang – Guia para a utilização
de uma parcela do arco

A linha guia:

- Utiliza apenas uma das quatro cordas soltas do violino (Mi, Lá, Ré ou Sol) sem mudanças de corda. Sem nenhuma digitação.
- O ritmo é apresentado em um padrão simples, constante e repetitivo.

2.6. Cordas soltas com mudança de cordas.

Segundo Galamian¹⁴¹, enquanto a utilização do arco for limitada à movimentação sobre apenas uma corda, sua execução tende a ser simples. Um dos grandes problemas no violino, para o autor, é a transferência do arco, de uma corda para outra. Para Galamian, a passagem entre as cordas deve ser feita da maneira mais suave possível em um processo extremamente complexo que exige um treinamento especial. Analisaremos agora como os diferentes métodos abordam as primeiras noções de mudanças de cordas, ainda sem a utilização da digitação nas cordas e limitando o aluno em mudar de corda apenas executando as notas das cordas soltas.

2.6.1. S. Suzuki.



Figura 32 – Suzuki – Mudança de corda

No exercício de mudança de cordas de Suzuki, o autor utiliza o artifício de incluir uma pausa no fim de cada padrão rítmico a fim de proporcionar tempo para que o aluno faça, isoladamente, o movimento de mudança de corda ascendente ou descendente, neste caso nas cordas Mi e La. As pausas, nesse caso, servem de elemento interruptor do movimento além, é claro, do som. A

¹⁴¹ Ivan Galamian, *Principles of Violin Playing & Teaching* (Englewood Cliffs: Simon & Schuster Co, 1985), 85–86

opção de Suzuki por uma paridade no padrão rítmico garante que, após as mudanças de arco, cada novo movimento de “ataque” seja feito na mesma direção do arco.

2.6.2. N. Laoureux.



Figura 33 – Laoureux – Mudança de corda

Neste exercício, Laoureux também utiliza o elemento da pausa como preparação para a mudança de corda, mas neste caso utiliza, diferentemente de Suzuki, a relação de movimento da quarta corda (sol) para a terceira corda (re) em notas longas justamente em função da condução do arco. A utilização de valores de figuras longos, no caso semínimas pontuadas, acarreta em uma maior utilização do arco. No exercício de acima, a figura rítmica única proporciona a cada mudança de corda uma direção distinta do arco, ao contrário de Suzuki que opta pela padronização das mudanças. A idéia de Laoureux é utilizar mudanças para cima quando a passagem for de uma corda grave para a aguda e o uso da mudança para baixo quando transferir o arco de uma corda mais aguda para uma mais grave. Segundo o autor, este seria um processo mais natural.

2.6.3. C.H. Hohmann



Figura 34 – Hohmann – Mudança de corda

No exercício acima, notamos que Hohmann também opta por notas longas, utilizando toda a extensão do arco, – a sigla W.B. significa whole bow ou todo o arco – assim como no exercício de Suzuki, as mudanças sempre ocorrem para baixo, independentemente se são descendentes ou ascendentes. No terceiro compasso o autor aplica uma diminuição do número de notas em cada corda como elemento preparatório para as notas duplas do último compasso.

2.6.4. M. Bang

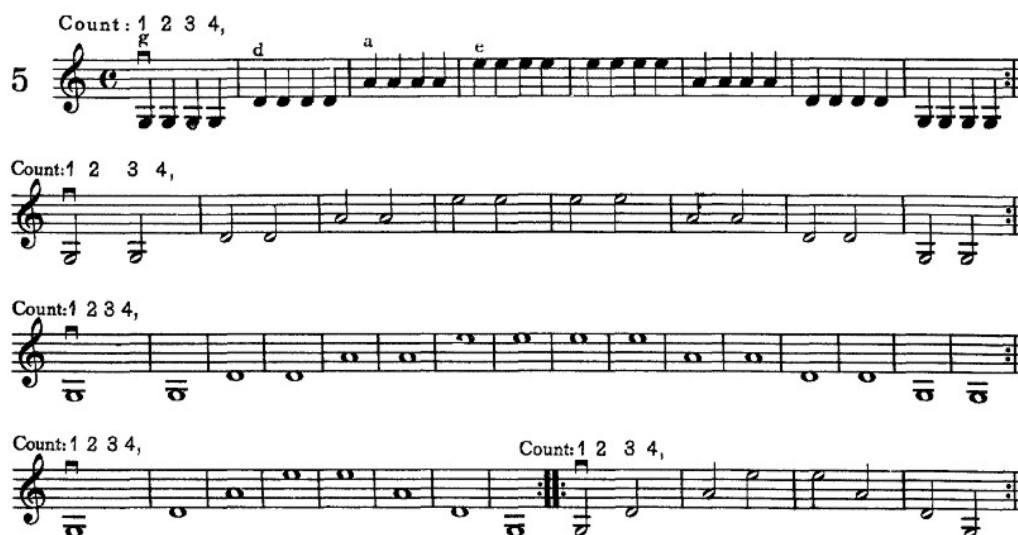


Figura 35 – Maia Bang – Mudança de corda

Nota-se no exercício anterior, que Maia Bang opta pela utilização das mudanças de corda a partir das cordas mais graves para as agudas. A autora

utiliza também figuras musicais constantes, porém no início mais curtas, o que acarreta em uma velocidade maior na condução do arco. Com a opção de um padrão rítmico em pares, acaba garantindo que a mudança de corda, independente se ascendente ou descendente, será sempre para baixo, já que a autora indica que o exercício deverá começar desta maneira. Conforme o valor das notas aumenta é compensado com um número menor de repetições, até os últimos quatro compassos, onde apesar da utilização de mínimas as mudanças de cordas acontecem mais rapidamente (duas por compasso)

2.6.5. Comparações

Nos exemplos de exercícios acima, notamos que Suzuki e Laoureux utilizam o recurso de uma pausa antes de cada mudança de corda, para que o aluno tenha tempo para realizar o movimento, já Hohmann e Bang utilizam uma abordagem mais direta. Notamos também que nenhum dos autores utiliza ligaduras entre as mudanças, pois isto dificultaria consideravelmente a realização do movimento.

Outro aspecto que chama a atenção nos exercícios dos autores Suzuki, Hohmann e Bang é a utilização de elementos rítmicos pares, o que garante que as mudanças de arco serão sempre na mesma direção. Enquanto Laoureux opta pelo modelo ímpar, fazendo assim com que o aluno realize cada mudança em um dos sentidos do arco, \blacktriangle e \blacktriangledown (para “baixo” e para “cima” respectivamente).

Os quatro autores não utilizam “pulos” de cordas, a mudança de uma corda para outra está limitada às cordas subseqüentes a ela, por exemplo, não

existem pulos da corda Mi para a Ré ou Sol. A corda Mi muda apenas para a corda Lá. A corda Lá pode mudar tanto para a Mi quanto para a Ré e assim por diante.

A linha guia:

- Utiliza apenas cordas soltas (Mi, Lá, Ré e Sol).
- Apresenta mudanças de cordas.
- Não há pulos entre as cordas. Só existe transferência para as cordas imediatamente adjacentes à que está sendo executada.

Ex. Mi para Lá, Lá para Ré ou Mi, Corda Ré para Lá ou Sol e corda Sol apenas para corda Ré

- O ritmo apresenta um padrão simples, constante e repetitivo
- Não são utilizadas ligaduras.

A autora Maia Bang, ao final da série de exercícios de cordas soltas, apresenta uma composição em forma de dueto como aplicação da técnica abordada. Podemos notar no exemplo a seguir, que a composição apresentada por Bang respeita as diretrizes que criamos com a análise dos quatro métodos selecionados, o que pode nos dar um indicativo que existe uma “linha guia” entre estes métodos de diferentes escolas.

Marching to School

In gay mood
Count: 1 2 3 4,

M. B.

Pupil
6

Teacher

Figura 36 - Maia Bang – Composição Marching to School

2.7. Colocação do Primeiro Dedo.

2.7.1. S. Suzuki



Figura 37 – Suzuki – Exercício de colocação de dedos

No primeiro exercício de colocação dos dedos sobre as cordas, Suzuki utiliza novamente, em um primeiro momento, o recurso das pausas como elemento preparatório ao movimento de articulação dos dedos, em seguida as pausas são suprimidas. O ritmo é constante seguindo o mesmo padrão adotado anteriormente por Suzuki.

Quanto à colocação dos dedos, propriamente dito, o autor opta por utilizar a princípio apenas a colocação do dedo indicador também chamado de primeiro dedo, formando assim o primeiro padrão de relação entre a corda solta e a primeira posição. A escolha da nota Fá sustenido, garante uma distancia padrão de um tom entre a corda solta Mi e o primeiro dedo Fá #.

2.7.2. N. Laoureux.



Figura 38 – Laoureux – Exercício de colocação do primeiro dedo

Laoureux também opta em seu exercício por utilizar apenas o dedo indicador em um primeiro estágio, o ritmo constante de notas longas é um indicativo da condução de todo o arco, do talão até a ponta em ambas as direções. No sexto exercício, Laoureux escreve uma pausa como elemento

preparatório para a reposição do arco e/ou mudança de corda. O movimento de condução do arco deve ser interrompido e reiniciado no próximo compasso. O fá sustenido aqui foi escolhido pelas mesmas razões de Suzuki, para garantir uma mesma colocação de dedos nas quatro cordas do violino, já que as notas La₂ – Mi₃ – Si₃ – Fá#₄ se posicionam à mesma distância de um tom em relação às cordas soltas.

2.7.3. C.H. Hohmann



2.7.4. M. Bang.

The musical score for exercise 2.7.4 by M. Bang is presented in two systems, each containing guitar and bass staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 8-9):

- Guitar Staff:**
 - Measure 8: Count: 1 2 3 4. Notes: A4 (fingering 0), B4 (fingering 1), A4 (fingering 0), B4 (fingering 1), A4 (fingering 0). Fingering 'a' is indicated above the first four notes.
 - Measure 9: Count: 1 2 3 4. Notes: A4 (fingering 1), B4 (fingering 0), A4 (fingering 0), B4 (fingering 0), A4 (fingering 0).
- Bass Staff:**
 - Measure 8: Count: 1 2 3 4. Notes: A3 (fingering 0), B3 (fingering 1), A3 (fingering 0), B3 (fingering 1), A3 (fingering 0).
 - Measure 9: Count: 1 2 3 4. Notes: A3 (fingering 0), B3 (fingering 1), A3 (fingering 0), B3 (fingering 1), A3 (fingering 0).

System 2 (Measures 10-11):

- Guitar Staff:**
 - Measure 10: Count: 1 2 3 4. Notes: E4 (fingering 0), F#4 (fingering 1), E4 (fingering 0), F#4 (fingering 1), E4 (fingering 0). Fingering 'e' is indicated above the first four notes.
 - Measure 11: Count: 1 2 3 4. Notes: E4 (fingering 0), F#4 (fingering 1), E4 (fingering 0), F#4 (fingering 1), E4 (fingering 0).
- Bass Staff:**
 - Measure 10: Count: 1 2 3 4. Notes: D3 (fingering 0), E3 (fingering 1), D3 (fingering 0), E3 (fingering 1), D3 (fingering 0).
 - Measure 11: Count: 1 2 3 4. Notes: D3 (fingering 0), E3 (fingering 1), D3 (fingering 0), E3 (fingering 1), D3 (fingering 0).

Figura 40 – Maia Bang – Exercício de colocação do primeiro dedo

Maia Bang também inicia seus exercícios de colocação de dedos apenas com o dedo indicador (1º dedo). Notamos que a estrutura rítmica utilizada pela autora também é simples e constante. Limita-se a um aumento da célula rítmica de semínimas, passando para mínimas e então semibreves. A resultante técnica desta variação se dá no âmbito da condução do arco, possibilitando ao aluno uma gradual e maior utilização da quantidade de arco. Os quatro exercícios de Bang, são dedicados cada um a uma corda específica do violino, porém o padrão de digitação e rítmico são idênticos, limitando-se às devidas transposições a fim de garantir a igual colocação do primeiro dedo em todas as cordas.

2.7.5. Comparações.

Na ação de digitação dos dedos na corda, fica evidente que os quatro autores, optando pela utilização em um primeiro momento apenas do dedo indicador, assumem que fica a cargo do primeiro dedo, a função de dedo base para toda a colocação da mão em uma posição fixa. Com exceção de Hohmann, que, comparativamente, parece não dar tanta importância para a relação corda solta e primeiro dedo, os outros autores dedicam uma série de exercícios com o intuito da solidificação da base deste movimento. Novamente notamos que os padrões rítmicos variam de autor para autor, porém são sempre relativamente simples, constantes e repetitivos. Mais um indício da dificuldade da condução do arco. Os pulos de cordas não são utilizados por nenhum dos autores e mudanças acontecem sempre para cordas adjacentes, agudas ou graves. Outro fato que notamos, é que as mudanças de cordas sempre são feitas por meio da corda solta, já que o intervalo de uma quinta entre dois primeiros dedos

colocados em cordas adjacentes é muito difícil de se afinar, sem contar no posicionamento dos dedos. Ligaduras também são evitadas e cada nota tocada representa uma direção do arco. Entre os autores que utilizam exercícios em mais de uma corda, há uma padronização da colocação do primeiro em todas elas. O primeiro dedo é sempre colocado, exceto em Hohmann, à uma distância de um tom entre a corda solta.

A linha guia:

- Utiliza cordas soltas e a digitação do primeiro dedo
- A distância entre o primeiro dedo e a corda solta é padronizada em todas as cordas, geralmente no intervalo de um tom.
- Em um primeiro momento não são utilizadas mudanças de cordas. Posteriormente poderá apresentar mudanças de cordas, contanto que sejam feitas por intermédio das cordas soltas, nas notas imediatamente antes ou depois da mudança. Ou seja, não são utilizadas mudanças em quintas quando dedilhadas com o primeiro dedo, 1-1.
- Ainda não há pulos entre as cordas, as cordas só poderão mudar para cordas adjacentes, agudas ou graves.
- O ritmo também continua a ser apresentado em um padrão simples, constante e repetitivo.
- Não são utilizadas ligaduras, cada nota estará condicionada a uma mudança na direção da condução do arco.

2.8. Colocação dos Demais Dedos.

2.8.1. S. Suzuki.



Figura 41 – Colocação de dedos por Suzuki – 1–2–3

Uma vez compreendida a colocação do primeiro dedo na corda, Suzuki assume que a relação da mão em primeira posição está estabelecida. O autor agora propõe a colocação dos demais dedos da mão, exceto o quarto dedo (mínimo) que Suzuki prefere utilizar mais à frente em seu método. Mais uma vez o elemento da pausa é utilizado como preparatório, mas neste caso não está em função apenas da condução do arco, mas também da movimentação dos dedos. Em cada figura de silêncio o aluno deve parar a ação do membro superior direito, para então colocar ou tirar o dedo indicado, para enfim tocar a nota seguinte. Para Suzuki este processo garante o controle de cada movimento isolado. Neste caso, a utilização do Dó #, proporciona um padrão de aproximação entre o segundo e o terceiro dedo, possivelmente considerado, pelo autor, mais apropriado no aprendizado dos primeiros movimentos dos dedos. Suzuki opta pela mudança do padrão rítmico que utilizava até então, aproveitando metade da célula rítmica que vinha utilizando, mas ainda mantêm ritmos relativamente curtos, acarretando uma pequena utilização do arco.



Figura 42 – Colocação de dedos Suzuki 3-2-1

O exercício acima é focado na linha melódica descendente e como deve se portar a preparação dos dedos para sua execução. Nele, Suzuki continua usando o elemento da pausa como preparatório, porém não mais de forma isolada para cada dedo, pois durante o silêncio o aluno deve colocar os três dedos, em sequência, sobre a corda antes de tocar. Os processos nas duas linhas aqui ocorrem paralelos, com a diferença apenas na célula rítmica. Nesse caso, o autor opta por não utilizar mudanças de cordas trabalhando o processo isoladamente sobre apenas uma corda. Suzuki prefere deixar a utilização do quarto dedo para quando o aluno já tenha adquirido a aptidão de dominar a utilização dos dedos anteriores, em um estágio mais avançado da técnica violinística, abordado por ele posteriormente.

2.8.2. N. Laoureux.



Figura 43 – Colocação de dedos Laoureux

Nicolas Laoureux escolhe utilizar as relações entre os dedos de maneira separada. Primeiramente utilizando a relação 0–1–2 e posteriormente a relação 0–1–2–3. No exercício 7 e 8 de Laoureux, é apresentado a relação da digitação entre corda solta, primeiro e segundo dedos. Laoureux opta pela utilização de duas configurações de mão diferentes. Enquanto no exercício 7 a relação entre primeiro e segundo dedos é apresentada no intervalo de um tom, o que garante um afastamento entre os dedos, no exercício de número 8 há uma aproximação desta relação com o uso do intervalo de semitom. O ritmo ainda é bastante simples, porém no exercício 7 o autor opta pelo uso das pausas como elemento preparador para as mudanças de corda, já no exercício seguinte, as mudanças são feitas sem pausa mas na relação entre corda solta e primeiro dedo, nas configurações 1–0 e 0–1. Notamos também que, assim como Suzuki, as mudanças melódicas são feitas diatonicamente – com exceção é claro das mudanças de cordas –, sem que haja pulos entre as os dedos.



Figura 44 – Colocação de dedos Laoureux – 1-2-3

Nos exercícios 11 e 12, Laoureux mantém a mesma coerência dos exercícios anteriores, porém agora, com a utilização do terceiro dedo. Ainda há uma variação apenas no posicionamento do segundo dedo, que hora está próximo ao terceiro dedo – exercício 11 – e hora aproxima-se do primeiro – exercício 12. Quanto a questões rítmicas e de condução de arco, o autor mantém as mesmas regras dos exercícios 7 e 8. A movimentação melódica ainda se dá por graus conjuntos e pausas ainda são utilizadas como elemento preparatório para mudanças de corda e retomadas de arco.



Figura 45 – Colocação de dedos Laoureux – 1-2-3-4

Laoureux diferentemente de Suzuki opta logo pela utilização do quarto dedo. Neste dois exercícios o autor mantém seu padrão de escrita, porém com a utilização de notas um pouco mais curtas, com a utilização das semínimas ao invés das habituais mínimas dos exercícios anteriores. O segundo dedo ainda é o único que apresenta alterações quanto ao padrão de sua digitação e o quarto dedo nos dois exercícios só aparece quando aparece na nota Mi 4 (quarto dedo na corda lá) sempre sucedendo o terceiro dedo da nota Ré 4. A condução da linha melódica ainda se dá preferencialmente por graus conjuntos, e pulos só aparecem envolvendo ao menos uma das notas com corda solta – como por exemplo no décimo segundo compasso do exercício 12. Ligaduras ainda são suprimidas e as pausas funcionam como preparação para mudanças no comportamento da condução do arco.

2.8.3. C.H. Hohmann

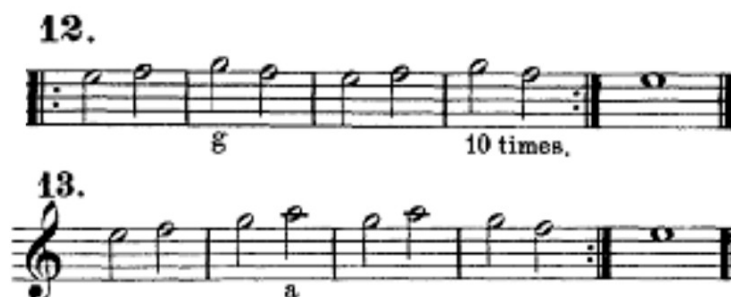


Figura 46 – Colocação de dedos Hohmann

Hohmann é o único autor que opta por uma configuração de dedilhado que recua o primeiro dedo formando um semitom com a corda solta. Acarretando por exemplo em um afastamento total dos dedos. O autor mantém a sua característica de abordagem direta e em dois pequenos exercícios de cinco compassos – repetidos dez vezes cada um – propõe a utilização de três dedos da mão esquerda.

Também em um primeiro momento, Hohmann opta pela condução da melodia em graus conjuntos. O ritmo ainda é extremamente simples com cada nota representando uma mudança de arco. Assim como Suzuki, Hohmann opta por utilizar o quarto dedo mais adiante no processo de aprendizado em seu método, apenas após a relação 0-1-2-3 já estiver solidificada.

2.8.4. M. Bang



Figura 47 – Colocação de dedos Bang – 1-2

Maia Bang tem uma abordagem bastante parecida com Laoureux, principalmente no sentido da relação entre os dedos. A autora opta por trabalhar separadamente cada corda e acrescentar a utilização dos dedos na sequência que evolui seus exercícios. Primeiro tivemos a utilização do primeiro dedo e agora temos o acréscimo do segundo. Assim como Laoureux, Bang escolhe trabalhar duas configurações diferentes do segundo dedo. Quando o exercício se dá nas cordas agudas (Lá e Mi), o segundo dedo se aproxima do

primeiro, já quando executado nas cordas graves (Ré e Sol) há um afastamento do segundo dedo, formando uma relação de um tom com o primeiro dedo. A linha pontilhada ao lado do dedilhado do primeiro dedo sugere que o dedo deve ser mantido sobre a corda por toda aquela seção. Ritmicamente os exercícios nas quatro cordas são reflexos exatos um do outro. Nota-se também que não existem pulos de notas e a linha move-se diatonicamente.

The figure displays six musical staves, each representing a measure of a scale exercise. The staves are arranged in three pairs, corresponding to measures 16-17, 18-19, and 20-21. Each staff begins with a 'Count: 1 2 3 4' and a '3' indicating a triplet. The notation includes fingerings (0, 1, 2, 3) and a dotted line indicating the first finger is held. The exercises are diatonic and involve no leaps.

Figura 48– Colocação de dedos Bang – 1-2 –3

Nos exercícios seguintes Maia Bang acrescenta a utilização do terceiro dedo. Quanto às outras questões, são exatamente as mesmas vistas anteriormente. O mesmo padrão de digitação é mantido, com alteração apenas

no posicionamento do segundo dedo, hora recuado e próximo ao primeiro dedo, nas cordas Lá e Mi, e hora próximo do terceiro dedo nas cordas graves.



Figura 49– Colocação de dedos Bang – 1-2-3-4

Nos exercícios de quarto dedo o mesmo modelo é adotado. Padrões rítmicos são mantidos. As linhas pontilhadas ainda indicam quais dedos devem ser mantidos sobre a corda. A condução da voz se dá por meio de graus conjuntos.

O segundo dedo apresenta variação de posicionamento de acordo com a corda executada.

2.8.5. Comparações

Uma vez definido o posicionamento da primeira posição, por meio da base firmada com o primeiro dedo, os autores partem para a colocação dos demais dedos. Laoureux e Maia Bang tem a abordagem técnica mais parecida, optam pelo isolamento do processo de utilização dos dedos, dedicando etapas para o acréscimo dos dedos utilizados. Suzuki escolhe a utilização dos três dedos diretamente, porém padroniza a configuração da relação entre eles, mantendo sempre o segundo e o terceiro dedos aproximados. Laoureux e Bang variam a configuração dos dedos, no entanto só o fazem em relação ao segundo dedo que hora aparece próximo ao terceiro dedo, como Suzuki, e hora aparece junto ao primeiro dedo. Hohmann opta por uma configuração de afastamento total, caso sequer cogitado pelos outros autores. Enquanto Hohmann e Suzuki preferem suprimir a utilização do quarto dedo, Laoureux e Bang o tratam de maneira casual, utilizando-o naturalmente na sequência de seus exercícios. Várias características comuns ficam evidentes, como a utilização de mudanças de notas por graus conjuntos, salvo quando envolverem cordas soltas. Mudanças de cordas utilizadas apenas com o auxílio também das cordas soltas. Ligaduras ainda não são utilizadas e cada figura rítmica representa a mudança de direção na condução do arco. Pausas, sempre são utilizadas como preparação para alguma questão técnica, seja ela a colocação dos dedos como em Suzuki ou a mudança de corda ou retomada do arco como em Laoureux.

O padrão rítmico ainda é extremamente simples, sempre que possível mantendo uma padronização entre os exercícios. E pulos entre cordas são suprimidos.

A linha guia

- Utiliza cordas soltas e a digitação dos dedos, preferencialmente sendo acrescentados em sequência junto com os exercícios.
- A distância entre o primeiro dedo e a corda solta é padronizada em todas as cordas, geralmente no intervalo de um tom.
- A condução da linha melódica se dá por meio de graus conjuntos.
- Pulos de notas só são utilizados quando apoiados por cordas soltas.
- O segundo dedo é o único que altera seu posicionamento. Os demais permanecem em suas posições iniciais.
- Pode apresentar mudanças de cordas, contanto que sejam feitas por intermédio das cordas soltas, nas notas imediatamente antes ou depois da mudança.
- Ainda não há pulos entre as cordas, as cordas só poderão mudar para cordas adjacentes, agudas ou graves.
- O ritmo também continua a ser apresentado em um padrão simples, constante e repetitivo.
- Não são utilizadas ligaduras, cada nota estará condicionada a uma mudança na direção da condução do arco.

CAPÍTULO IV
Aplicação da Linha Guia na Composição de
Material Musical Específico.

2.9. Composições

Tendo como base os dados das linhas guias identificadas no Capítulo III, iremos compor nossos exercícios segundo as diretrizes apontadas por elas. Para tanto, iremos demonstrar algumas situações hipotéticas encontradas em aula e sugestões de aplicações possíveis do material. Lembramos que existem inúmeras variantes de possibilidades de aplicações, e o intuito aqui é apresentar um processo de utilização dos dados coletados e aplicação em uma determinada situação. Problemas diferentes exigirão aplicações diferentes.

Uma das primeiras questões que encontramos no ensino e aprendizagem do violino é a correta postura do instrumento, identificado no item 2.2.2. do Capítulo II. Se o aluno apresentar problemas com relação à correta postura do seu corpo e instrumento logo nos primeiros exercícios de violino, uma alternativa pode ser a exclusão da utilização do arco e concentrar apenas no posicionamento do instrumento e na utilização de *pizzicatos* como no exemplo a seguir:

Diretrizes para a composição.

- Deverá utilizar apenas uma das quatro cordas do violino (Mi, Lá, Ré ou Sol) sem mudanças de corda.¹⁴²
- O ritmo deverá apresentar um padrão constante e repetitivo.

¹⁴² No caso do exercício a seguir, optamos pela utilização das quatro cordas simultaneamente pelo fato de serem executadas em *pizzicato*, neste caso o acorde não representa dificuldade extra ao aluno, mas proporciona maior sonoridade e também é mais divertido tocar assim. No caso referido não se caracteriza mudança de cordas, pois o acorde é tocado em um só movimento.



Figura 50 – Composição em pizzicatos

Outra opção na utilização das cordas soltas, agora com o emprego do arco, foi a composição de uma linha livre para o aluno, com um ritmo constante servindo de guia, e uma segunda voz – a do professor – escrita quase que em forma de improviso para ser executada. O fragmento a seguir utiliza cordas soltas como um pedal o que originou um carácter que se assemelha um pouco às músicas folclóricas do leste europeu. As diretrizes para esta composição são exatamente iguais ao do exercício anterior.

The musical score is written for two parts: 'Aluno' (Student) and 'Professor'. Both parts are in 4/4 time. The 'Aluno' part begins with the instruction 'Corda solta ad lib.' and consists of a series of eighth-note runs. The 'Professor' part also features eighth-note runs, with some measures containing triplets. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system shows the initial entry of both parts. The subsequent systems show various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, with some measures marked with a double slash (/) indicating a continuation or a specific technique. The score ends with 'etc...'.

Figura 51 - Composição em Cordas Soltas

No exemplo a seguir, foi adotada a utilização do primeiro dedo na posição afastada da pestana, assim como utilizados por Suzuki, Bang e Laoureux. Na composição abaixo, foi optada por um estágio um pouco mais avançado de colocação do primeiro dedo, aquele que apresenta mudanças de cordas, porém as mudanças sempre foram feitas com o auxílio de pelo menos

uma corda solta, evitando assim intervalos de quintas juntas digitalizados com o primeiro dedo.

Diretrizes para a composição:

- Utiliza cordas soltas e a digitação do primeiro dedo
- A distância entre o primeiro dedo e a corda solta é padronizada em todas as cordas, geralmente no intervalo de um tom.
- Em um primeiro momento não são utilizadas mudanças de cordas. Posteriormente poderá apresentar mudanças de cordas, contanto que sejam feitas por intermédio das cordas soltas, nas notas imediatamente antes ou depois da mudança. Ou seja, não são utilizadas mudanças em quintas quando dedilhadas com o primeiro dedo, 1–1.
- Ainda não há pulos entre as cordas, as cordas só poderão mudar para cordas adjacentes, agudas ou graves.
- O ritmo também continua a ser apresentado em um padrão simples, constante e repetitivo.
- Não são utilizadas ligaduras, cada nota estará condicionada a uma mudança na direção da condução do arco.

The musical score is written for two staves, labeled 'Aluno' (Student) and 'Professor', in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The 'Aluno' staff features a melody with accents and a 'simile' instruction. The 'Professor' staff provides a rhythmic accompaniment. The second system begins at measure 5, showing a dynamic contrast between piano (*p*) and forte (*f*) for both parts. The third system starts at measure 9, continuing the alternating dynamics. The fourth system begins at measure 13, concluding the piece with a final forte (*f*) dynamic. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accents, and dynamic markings.

Figura 52 - Composição para o 1º dedo

A próxima composição leva em conta o estágio do aluno iniciante em que a digitação dos dedos 1, 2 e 3 já está amplamente em uso, porém assim como Hohmann, Bang e Suzuki o quarto dedo ainda é suprimido. Este fragmento de peça musical, assim como os anteriores, tem como objetivo a interação do professor e o aluno. Assim sendo a linha melódica do professor começa paralela ao do aluno em oitavas e progressivamente vai criando uma independência. As

regras para esta composição saíram da última “linha guia”, resultado das últimas comparações do capítulo anterior.

A linha guia

- Utiliza cordas soltas e a digitação dos dedos, preferencialmente sendo acrescentados em sequência junto com os exercícios.
- A distância entre o primeiro dedo e a corda solta é padronizada em todas as cordas, geralmente no intervalo de um tom.
- A condução da linha melódica se dá por meio de graus conjuntos.
- Pulos de notas só são utilizados quando apoiados por cordas soltas.
- O segundo dedo é o único que altera seu posicionamento. Os demais permanecem em suas posições iniciais.
- Pode apresentar mudanças de cordas, contanto que sejam feitas por intermédio das cordas soltas, nas notas imediatamente antes ou depois da mudança.
- Ainda não há pulos entre as cordas, as cordas só poderão mudar para cordas adjacentes, agudas ou graves.
- O ritmo também continua a ser apresentado em um padrão simples, constante e repetitivo.
- Não são utilizadas ligaduras, cada nota estará condicionada a uma mudança na direção da condução do arco.

Aluno

Professor

Simile

5

9

14

18

The musical score is written for two parts: Aluno (Student) and Professor. It is in 4/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into five systems. The first system shows the Aluno part with a 'Simile' instruction and the Professor part. The subsequent systems show the Aluno part with a 'Simile' instruction and the Professor part. The score ends with a double bar line at measure 18.

Figura 53 - Composição para digitação dos dedos 1 - 2 e 3

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando tratamos de uma análise comparativa de qualquer tipo, seja ela entre métodos ou metodologias, normalmente procura-se relacionar as diferenças entre abordagens apresentadas, o que resulta por vezes em um afastamento entre assuntos que podem estar mais correlacionados do que imaginamos. Explico:

Sempre que se ouve falar nas antigas escolas de ensino do violino, por exemplo, seja ela a antiga alemã, a franco-belga ou a russa, dá-se uma ênfase muito grande às diferenças – relevantes é claro – entre elas. Com Carl Flesch, houve uma convergência destas escolas, principalmente após a publicação da de seu *Magnum Opus, A Arte do Violino* – como o próprio autor a define em seu livro de memórias – apesar disso ainda hoje, por vezes esse conceito ultrapassado de uma escola específica ainda vem à tona, principalmente como uma forma de exclusão deste ou daquele violinista, sendo que atualmente, citando Bosísio, pode-se falar, se muito, que tal professor possui a “sua” escola do violino.

Interessante notar que os três grandes pedagogos do séculos XIX e XX, Leopold Auer, Carl Flesch e Ivan Galamian insistem na importância da individualização tanto no ensino, quanto no toque do violino. Todos eles, e incluo aqui também nosso grande professor Paulo Bosísio, ressaltam que no violino não existem regras fixas, ou como diz Bosísio “dogmas”, e que todos os casos devem ser analisados de forma isolada – individualmente.

Minha intenção nesta dissertação foi apresentar não somente as diferenças, mas principalmente as semelhanças entre várias linhas de pensamento. Desde os conceitos históricos sobre o violino, abordando elementos da evolução, construção, e desenvolvimento técnico do instrumento, passando por uma parte teórica da construção da técnica de execução do violino até uma análise comparativa de diferentes métodos do instrumento.

Entendo que a formação ampla de um instrumentista se deve a três fatores principais. Um conhecimento histórico do instrumento que executa, como suas origens, evolução da construção e da técnica de execução. Um conhecimento teórico no sentido da melhor organização de elementos que compõe a técnica do instrumento e processos de avaliação, isolamento e correção de problemas e, por último, um conhecimento prático que põe em ação os conceitos anteriores e desenvolve nossa técnica de execução proporcionando o aparecimento da individualidade no toque de nosso instrumento.

Acredito que a grande qualidade de um professor, através de um profundo processo analítico, é transmitir a essência de um pensamento – ou de uma linha de ensino, adaptando-o a inúmeros fatores geralmente particulares de cada aluno, relacionados à cultura do violino. Se o papel de um professor é ensinar um indivíduo a se desenvolver da melhor maneira possível, explorando suas potencialidades e trabalhando seus defeitos, o papel do aluno também deve ser extenso, com muita pesquisa em diversas áreas da cultura do violino, e não simplesmente no treinamento de seus dedos.

Nesse caso, o segundo capítulo desta dissertação na seção da avaliação pedagógica de um aluno, segundo Paulo Bosísio, pode ser de extrema utilidade, pois tem a capacidade de nos servir como uma ferramenta para uma auto-análise violinística, afinal, quando praticamos nosso instrumento por horas seguidas em nossas casas, geralmente não há ninguém, além de nós mesmos, para nos corrigir. Neste sentido nos tornamos professores e alunos ao mesmo tempo!

Uma das gratas surpresas durante esta pesquisa foi identificar as similaridades entre diferentes linhas de pensamento que, devo confessar, considerava por vezes em extremidades opostas, muito distantes uma das outras. Na realidade, pude observar que as semelhanças entre estas diversas

vertentes violinísticas são incomparavelmente maiores do que as diferenças, que agora, para mim, tomaram proporções muito menores. Neste sentido, o conceito de linha guia pode ser aplicável muito mais extensamente do que no início eu imaginava, afinal dentro de várias linhas de pensamento pedagógico, abordagens técnicas e metodológicas, assim como na criação de métodos, há uma tradição de aproximadamente 500 anos de desenvolvimento da cultura do instrumento, que, no final das contas acaba sobressaindo e formando uma corrente unindo diferentes vertentes.

Mais do que nunca acredito que o “como” deve ser muito mais forte do que o “o que”. Como ensinar é muito mais importante de o que ensinar. Como aprender, e não o que aprender. Como tocar é muito mais interessante de o que tocar.

COMETÁRIOS DO PROF. PAULO BOSÍSIO

Na ocasião da defesa dessa dissertação, o professor Paulo Bosísio contribuiu a esse trabalho com uma série de comentários preciosísimos para o leitor e futuramente para alguém que se interesse em dar continuidade a essa pesquisa. Segue a transcrição exata da ocasião:

“Parabéns ao mestrando Juarez Bergmann Filho e também ao seu orientador, Dr. Maurício Dottori pela brilhante e oportuna dissertação. Este trabalho poderá criar diversas ramificações e desdobramentos de pesquisa. Fico muito lisonjeado com tantas citações a meu respeito, e sinto que realmente são sinceras.

A divisão dos campos distintos do conhecimento violinístico – histórico, teórico e prático – não pôde ser mais pertinente. Quanto à detecção da “linha guia” nos escolhidos métodos de acesso ao instrumento, dá-se um fenômeno interessantíssimo: quase sempre a apreensão - para alguém da área - racional profunda do evidente e aparentemente simples é na realidade das coisas mais complexas.

No particular, foi bom ter situado as origens do violino numa história nebulosa. Eu citaria, talvez, o seu aparecimento nas classes sociais menos favorecidas, ao contrário da gambás, dos nobres e comerciantes abastados. Quanto ao ganho de volume sonoro, ainda na parte histórica é bom lembrar que a revolução francesa, a música dita monumental e o aparecimento da *Gewandhaus* em Leipzig, pressionaram para uma mudança da estética sonora, quanto ao volume.

Quando, com muita propriedade você fala do Suzuki com o seu padrão rítmico básico na corda solta, ele estabelece, dentro da área da cinética, uma barreira clara entre fazes cíclicas e acíclicas. Ainda sobre Suzuki, quando é detectada a pausa antes do movimento de mudança de corda, isto remete ao princípio básico da técnica de Alexander, hoje tão propagada nos maiores centros musicais do mundo, que é o princípio da inibição ao estímulo externo imediato. Na preparação dos demais dedos, o mesmo

fenômeno acontece, o que só qualifica o trabalho de Suzuki como extremamente oportuno.

Também quando da colocação simultânea dos 3 dedos – Suzuki, esta ação digital conjunta coincide com a biomecânica básica da mão, no caso através da ação flexora do músculo flexor comum dos dedos. Mais uma vez Suzuki estava certo fisiologicamente.

A sua colocação final de que o “como” é muito mais importante que “o que”, vem de encontro novamente com a filosofia da já comentada técnica de Alexander, que desdenha o objetivo imediato, geralmente causador de problemas corpóreos, mas valoriza os meios utilizados, para ele, Alexander, parte mais importante.

A linha guia que você detectou parece-me também presente no trabalho que um grupo de professores, chefiados por Szandor, editaram em Budapest, na década de 1970, que sob o ponto de vista composicional é excelente e ainda em Roland – Teaching of Action in String Playing – que se destaca pela qualidade científica.

Talvez para o futuro, uma interessante tarefa para você seria o estudo comparativo entre dois grandes métodos que partiram de princípios quase antagônicos: o de Suzuki, o mais intuitivo e o de Roland, o mais dedutivo e cinetífico.”

Paulo Bosísio, Curitiba 16 de março de 2010.

REFERÊNCIAS

Andrade, Edson Queiroz de. "100 Anos de Max Rostal - Entrevista com Paulo Bosísio." *Permusi*, nº12, Jul/Dez - 2005: 111-113.

Angyalossy, Veronica, Erika Amano, e Edenise Segala Alves. "Acta Botanica Brasilica." *Madeiras utilizadas na fabricação de arcos para instrumentos de corda: aspectos anatômicos*, 2005.

Baillot, Pierre. *The Art of the Violin*. Evanston: Northwestern University Press, 1835, 1999.

Bang, Maia. *Violin Method - Part 1 - Elementary*. Nova York: Carl Fischer Music, 1937. - Também disponível em CD-ROM <http://www.cdsheetmusic.com/>.

Behrend, Louise. *The Suzuki Approach*. Nova York: Alfred Publishing, 1998.

Bosísio, Paulo Gustavo. *Apostila sobre Técnica do Violino*. Rio de Janeiro, 1981.

Bosísio, Paulo Gustavo; Lavigne, Marco Antônio. *Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola*. Rio de Janeiro, RJ, 1999.

Bosísio, Paulo. "Palestra : A Avaliação Pedagógica do Aluno de Violino." *Curso Particular de Alta Interpretação Violinística*. Quatro Barras, 2007.

Boyden, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford: Oxford University Press, 1965.

—. "The Violin and Its Technique in the 18th Century." *The Musical Quarterly* Vol. 36, Nº 1, Janeiro de 1950: 9-38.

Boyden, David D. "The Violin Bow in the 18th Century." *Early Music*, Vol. 8, No. 2, Keyboard Issue 2 (Oxford University Press), Abril 1980: 199-212.

Dourado, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. Editora 34, 2004.

Faber, Toby. *Stradivarius: Cinco Violinos, Um Cello e Três Séculos de Perfeição*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Farga, Franz. *Violins & Violinists*. Nova York: Frederick A. Prager, 1969.

Flesch, Carl. *Memoirs*. Londres: Rockliff Publishing Corporation, 1957.

—. *The Art of Violin Playing - Book I*. Nova York: Carl Fischer, 1939.

—. *The Art of Violin Playing - Book II*. Nova York: Carl Fischer, 1939.

—. *Urstudien - Basic Studies*. Nova York: Carl Fischer Music, 1970.

Galamian, Ivan. Neumann, Frederick. *Contemporary Violin Technique*. Nova York: Galaxy Music Corporation, S/A.

Hart, George. *The Violin and Its Music*. Londres: Dulau, 1881.

—. *The Violin: Its Famous Makers and Their Imitators*. Londres: Dulau, 1875.

Harvey, Brian W., e Carla J. Shapreau. *Violin Fraud: Deception, Forgery, Theft and Lawsuits in England and America*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Henley, William. *Universal Dictionary of Violin & Bow Makers*. Rochester: Amati Publishing, 1973.

Hermann, Evelyn. *Shinichi Suzuki: The Man and His Philosophy*. Nova York: Alfred Publishing, 1993.

Hill, W.H. Hill, A.F. Hill, A.E. *Antonio Stradivari: His Life and Work*. Nova York: Dover, 1963.

Honda, Masaaki. *The Vehicle of Music: Reflections on a Life with Shinichi Suzuki and the Talent Education Movement*. Nova York: Alfred Publishing, 2002.

Jalovec, Karel. *Italian Violin Makers*. Londres: Paul Hamlyn, 1948.

- Katz, Mark. *The Violin*. Nova York: Routledge, 2006.
- Kolneder, Walter. *The Amadeus Book of the Violin - Construction, History and Music*. Portland: Amadeus Press, 1998.
- Lekeu, Guillaume, e Luc Verdebout. *Correspondance*. Wavre: Editions Mardaga, 1993.
- Mason, Luther Whiting. *The New First Music Reader: Preparatory to Sight-singing, Based Largely Upon C. H. Hohmann*. Boston: Ginn & Co., 1886.
- Nelson, Scheila M. *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. Nova York: Dover Publications, 2003.
- Porta, Enzo. *Il violino nella storia: maestri, tecniche, scuole*. Torino: EDT, 2000.
- Pulver, Jeffrey. "Violin Methods Old and New." *Proceedings of the Musical Association, 50th Sess.* (Oxford University Press - Royal Musical Association), 1923 - 1924: 101-127.
- Riley, Maurice W. *The History of the Viola, Volume I*. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1993.
- Salles, Mariana Isdebski. *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus, 1998.
- Sánchez-Penzo, José. *Carl Flesch*. http://www.carl-flesch.de/cflesch_hom.html (acesso em 15 de março de 2009).
- Sandys, William, e Simon Andrew Forster. *History of the Violin*. Londres: John Russell Smith, 1864.
- Schradieck, Henry. *School of Violin Technique*. Edition Cranz, 1939.

Schroder, Jaap. Hogwood, Christopher. Almond, Clare. "The Developing Violin." *Early Music*, Vol. 7, No. 2, pp. 155-165. Oxford: Oxford University Press, Abril de 1979.

Silvela, Zdenko. *A New History of Violin Playing*. Nova York: Universal Publishers, 2001.

Stockhem, Michel. *Eugène Ysaïe et la musique de chambre*. Wavre: Editions Mardaga, 1990.

Stowell, Robin. *The Early Violin and Viola*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Suzuki Association of the Americas. <http://suzukiassociation.org/> (acesso em 20 de 10 de 2009).

Suzuki, Shinichi. *His Speeches and Essays*. Nova York: Alfred Publishing, 1993.

—. *Nurtured by Love: The Classic Approach to Talent Education*. Nova York: Alfred Publishing, 1983.

—. *Young Children's Talent Education & Its Method*. Nova York: Alfred Publishing, 1996.